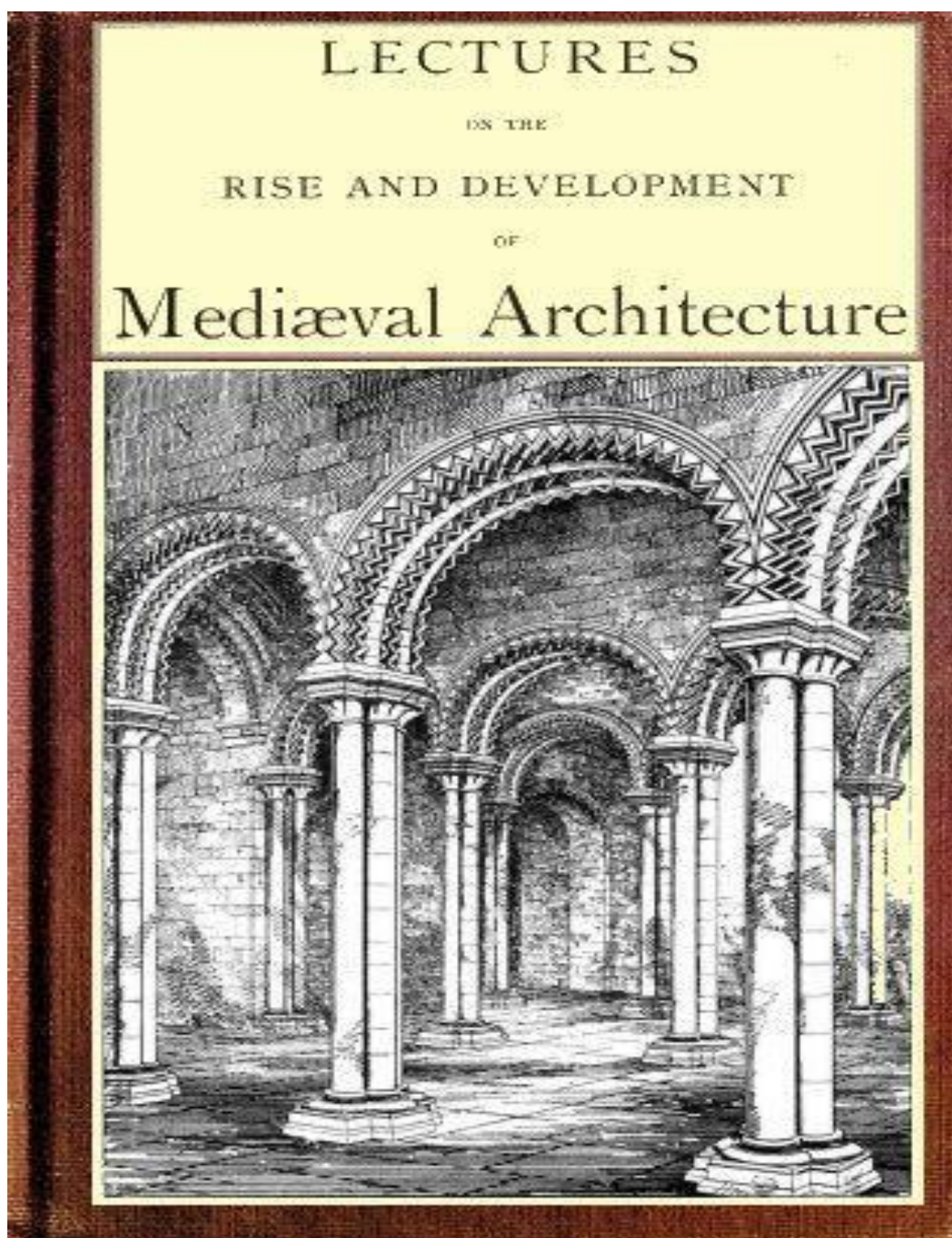


Лекции о зарождении и развитии средневековой
архитектуры. Том 2

Джордж Гилберт Скотт



Содержание

[ЛЕКЦИИ О ЗАРОЖДЕНИИ И РАЗВИТИИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ](#)

[СОДЕРЖАНИЕ. ТОМ II.](#)

[СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ, СОДЕРЖАЩИХСЯ В ТОМЕ II.](#)

[ЛЕКЦИЯ X. Переходный период.](#)

[ЛЕКЦИЯ XI. Переходный период.](#)

[ЛЕКЦИЯ XII. Переходный период.](#)

[ЛЕКЦИЯ XIII. Переход.](#)

[ЛЕКЦИЯ XIV. Переход.](#)

[ЛЕКЦИЯ XV. Переход.](#)

[ЛЕКЦИЯ XVI. Переход.](#)

[ЛЕКЦИЯ XVII. Переход.](#)

[ЛЕКЦИЯ XVIII. Переход.](#)

[УКАЗАТЕЛЬ.](#)

[ПОЛНАЯ ЛИЦЕНЗИЯ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ](#)

Электронная книга проекта «Гутенберг» «Лекции о зарождении и развитии средневековой архитектуры»; т. 2

Эта электронная книга предназначена для бесплатного использования в любой точке США и большинства других стран мира практически без каких-либо ограничений. Вы можете копировать, передавать или повторно использовать ее в соответствии с условиями лицензии проекта «Гутенберг», включенной в эту электронную книгу или доступной онлайн по [адресу www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org). Если вы не проживаете в США, перед использованием этой электронной книги вам необходимо ознакомиться с законодательством страны, в которой вы проживаете.

Название: Лекции о зарождении и развитии средневековой архитектуры; т. 2

Автор: сэр Джордж Гилберт Скотт

Дата выпуска: 21 марта 2020 г. [электронная книга № 61646]

Последнее обновление: 17 октября 2024 г.

Язык: английский

Благодарности: Подготовлено Чаком Грейфом и командой онлайн-корректоров <http://www.pgdp.net> (Этот файл был создан на основе изображений, доступных в Интернет-архиве)

*** НАЧАЛО ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ ЛЕКЦИИ О ЗАРОЖДЕНИИ И РАЗВИТИИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ; ТОМ 2 ***

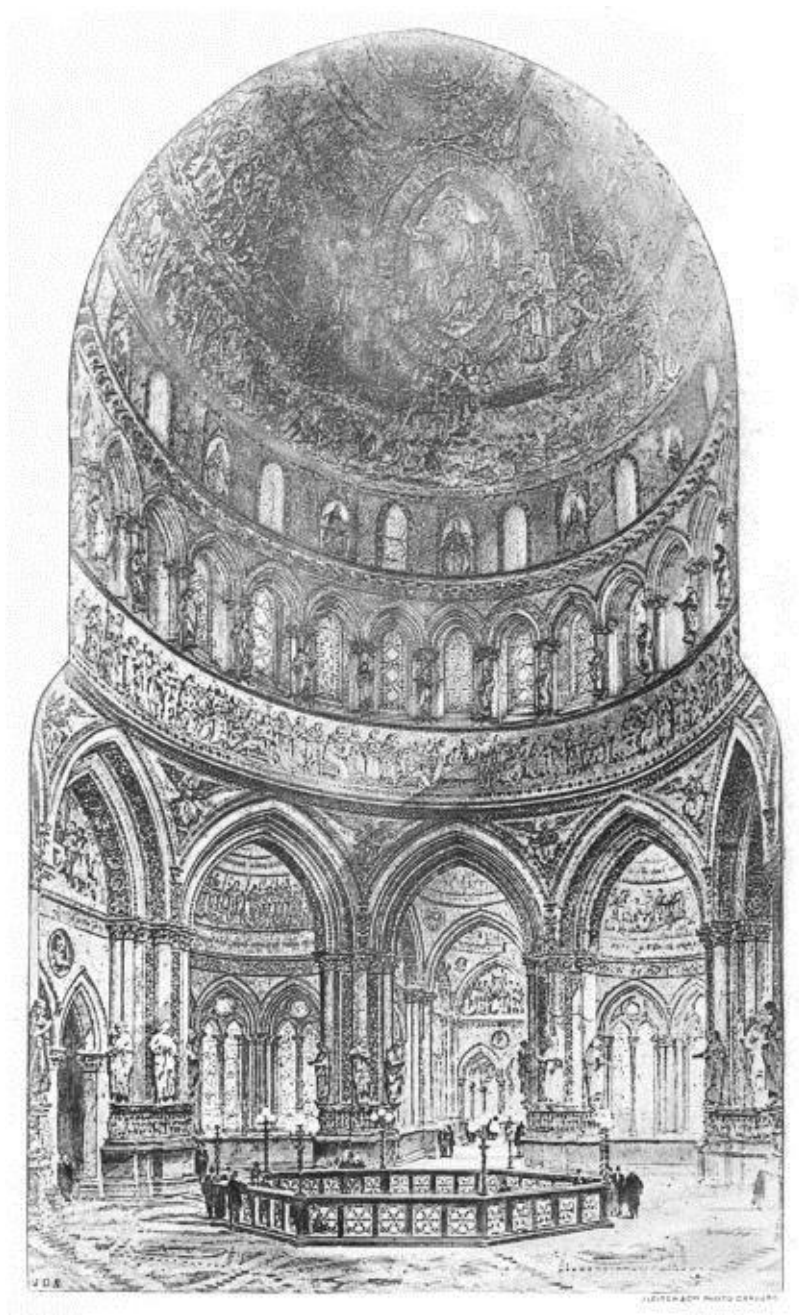
[Содержание.](#)

[Указатель.](#)

[Список иллюстраций](#)

(примечание переписчика электронного текста)

ЛЕКЦИИ О ЗАРОЖДЕНИИ И РАЗВИТИИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ



J. LEI

ПРОЕКТ, ПРЕДСТАВЛЕННЫЙ ДЛЯ НОВОГО ЗДАНИЯ СУДА В ЛОНДОНЕ.

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ЗАЛ.

СЭР ДЖОРДЖ ГИЛБЕРТ СКОТТ, АРХИТЕКТОР

ЛЕКЦИИ О ЗАРОЖДЕНИИ И РАЗВИТИИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Прочитаны в Королевской академии

СЭРОМ ГИЛБЕРТОМ СКОТТОМ, R.A.,
F.S.A., LL.D. и др.

В ДВУХ ТОМАХ — ТОМ II.

С ИЛЛЮСТРАЦИЯМИ

ЛОНДОН
ДЖОН МУРРЕЙ, АЛБЕМАРЛ-СТРИТ
1879

Права на перевод защищены.

Напечатано R. & R. CLARK, Эдинбург.

СОДЕРЖАНИЕ.

ТОМ II.

ЛЕКЦИЯ X.

Ранняя архитектура в Великобритании.

Обзор развития ранней архитектуры нашей страны — Недавние исследования в Центральной Сирии — Примеры в Северной Европе до XI века — Ранние руины в Шотландии и Ирландии — Англосаксонская архитектура — Церкви, основанные святым Августином — Кентерберн и Йорк — Церкви в Хексем и Рипон — Аббатство Рамси — Винчестерский собор —

Разрушение церквей Свеном — Восстановление и строительство Канутом — Римские образцы — Особенности англосаксонского зодчества — Церковь в Брикворте, Нортгемптоншир Церковь на Каслхилл, Довере — Церковь в Уорте, Сассекс — Церковь в Брэдфорде, Уилтс — Хоровой хор саксонской церкви в Джарроу-он-Тайн — Церкви в Монк-Уэармут и Стоу — Кriptы в Винге, Рептоне и Ластингхэме — Башни церкви Святого Бенедикта, Кембридж: Церковь Троицы, Колчестер: Эрлс-Бартон: Барнах: Бартон-он-Хамбер — Сомптинг, Сассекс: и Клапхэм, Бедфордшир — Часовня в Гринстеде, Эссекс — Классификация этой формы архитектуры по периодам

ЛЕКЦИЯ XI.

Ранняя архитектура в Великобритании — *продолжение.*

Архитектура норманнов — собор Святого Стефана в Кане — Кентерберийский собор, построенный по образцу собора Святого Стефана — Описание норманнской церкви, построенной Исповедником в Вестминстере *до завоевания* — Примеры использования англосаксонской архитектуры *после завоевания* — Характеристики норманнского стиля — Разнообразие комбинаций — Двери, окна, арки, аркады и своды — мелкие детали — механический идеал великой нормандской церкви — огромные масштабы и количество работ, выполненных ранними нормандскими строителями

[Страница
60](#)

ЛЕКЦИЯ XII.

Ранняя архитектура в Великобритании — *продолжение.*

Часовня Святого Иоанна, Лондонский Тауэр — аббатство Святого Албана — церковь Святого Стефана в Кане — соборы Винчестера, Или, Лондона, Рочестера и Нориджа — аббатская церковь в Бери-Сент-Эдмундс — собор Глостера — аббатство Тьюксбери — соборы Вустера и Дарема — аббатство Уолтем — церковь Христа в Хэмпшире

[Стр. 92](#)

ЛЕКЦИЯ XIII.

Практические и художественные принципы ранней архитектуры в Великобритании.

(Конец XI века — «Новый стиль строительства» — Условия, необходимые для *арочного* (в отличие от *трапецеидального*) *стиля* — Основные принципы греческой и римской архитектуры — Обоснование *арочного* *стиля* — его развитие — Клуары церкви Святого Павла за стенами и церкви Святого Иоанна Латеранского в Риме — Дверные проемы — Окна — Сводь над пространствами, ограниченными стенами или рядами арок — Определение простейших элементов — Бочкообразные своды — Полусферические своды или *купола* — Крестовые своды

[Стр. 133](#)

ЛЕКЦИЯ XIV.

Принципы сводообразования.

Сводь помещений других форм, кроме квадратных — апсидальные проходы, часовня Святого Иоанна, башня и церковь Святого Варфоломея, Смитфилд — капитульная зала и крипта, Вустер — своды с круглыми арками в их наиболее обычной форме, как результат *цилиндрического* свода и его пересечений — Краткое отступление о другой простой форме свода, *куполе* — «Куполообразные» своды — «валлийские» своды — квадратный или многоугольный купол — почти

[Стр. 161](#)

совершенный стиль с круглыми арками XII века — первое появление остроконечной арки в сводах — названия частей сводов — два образца апсидального прохода в Лондоне, один в стиле с круглыми арками, другой — в стиле с остроконечными арками — своды в форме многоугольника с центральной колонной — *Плужный сошник* (своды — художественное чувство и характер ранних готических сводов)

ЛЕКЦИЯ XV.

Принципы сводов — *продолжение.*

Некоторые практические моменты, касающиеся сводов — Ребра ранних и поздних сводов — Заполнение промежуточных поверхностей или ячеек — Методы, принятые во Франции и Англии — Шестичастные своды — Крипта Глазгоского собора — Хор в Линкольне — Капитульная зала, Личфилд — Кодебек, Нормандия — Восьмиугольная кухня монастыря, Дарем — Часовня Богоматери, Солсбери — Сегментные своды — Храм-церковь — Часовня Богоматери, Св. Спасителя, Саутварк — Вестминстерское аббатство — Промежуточные ребра — Пресвитерия в Или — Капитульные залы Честера и Уэллса — Собор в Эксетере — Клуары, Вестминстер — «Liernes» — Собор в Или — Хор, церковь в Нантвиче — Кросби-холл и Элтем-палас — Хор в Глостере — Собор в Винчестере — Веерные своды — Клуатр в Глостере — Часовня Королевского колледжа, Кембридж — Богословские школы, Оксфорд — Крыша часовни Генриха VII, Вестминстер — Идеал ее *дизайна*

[Страница](#)
[190](#)

ЛЕКЦИЯ XVI.

Купол.

Отсутствие купола в старой английской архитектуре — Высокоразвитые формы во Франции, Германии и Италии, современные нашим великим средневековым сооружениям — Предложения по его внедрению в наш возрожденный и переработанный неосредневековый стиль — Так называемая гробница Агамемнона в Микенах — Пантеон — Храм Минервы Медика — Торре деи Скаяви — Храмы Весты в Риме и Тиволи — Храм Юпитера во дворце Диоклетиана, Спалатро — Гробница Святой Констанции — Баптистерий в Ночера — Баптистерий в Равенне — Важное развитие купола — «Подвесные купола» — Ранние образцы — Подвесные купола — особенная характеристика византийского стиля — Как это возникло — Дальнейшее развитие купола — Собор во Флоренции — Церкви Святых Сергия и Вакха, апостолов, и Святой Софии, Константинополь

[Страница](#)
[228](#)

ЛЕКЦИЯ XVII.

Купол — *продолжение.*

Святая Ирина, Константинополь — Церковь Сан-Витале, прототип, три века спустя, церкви Карла Великого в Аахене — Два фактора, повлиявшие на внедрение и принятие купола в Италии — Оттуда на юго-запад Франции — Баптистерии во Флоренции и Парме — Собор в Сиене — Святого Марка, Венеция — Санта-Фоска недалеко от Венеции — Купола с *остроконечными* арками для их поддержки — Сен-Фрон и Ла-Ситэ, Перигё — Ангулем — Фонтевро — Овернь — Эне, недалеко от Лиона — Пендетивы во многих французских церквях уступают место консолям — *Современный* тип купола — Собор во Флоренции — Святого Петра в Риме и Святого Павла в Лондоне)

[Стр. 255](#)

ЛЕКЦИЯ XVIII.

Архитектурное искусство в связи с прошлым, настоящим и будущим.

Скульптура и живопись возникают непосредственно из художественных устремлений, архитектура — из практических потребностей, приукрашенных — Архитектура, в отличие от простого строительства, является *украшением сооружения* — История архитектуры никогда не рассматривалась как объект изучения до наших дней — Этапы изучения — Опасности, которых следует избегать — История архитектуры — это историей цивилизации — западная цивилизация отличается от восточной и должна изучаться отдельно — Источник нашей отрасли — Ее развитие и этапы прогресса — Готический ренессанс — Советы студентам-архитекторам

[Стр. 290](#)

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ , СОДЕРЖАЩИХСЯ В ТОМ II.

РИС.

Проект центрального зала, новые здания суда, Лондон

[Фронтиспис.](#)

СТРАНИЦА

193.	Каменный дом, Аран	16
194.	Оратория Святого Галлера	16
195.	Тимпулл Сула Сгейр, Шотландия. Фасад и план	17
196.	Тимпулл Рона, Шотландия. Интерьер и план	17
197.	Тимпулл Боначад, Шотландия. Восточный и западный концы	17
198.	Teampull Saeunapach, Ирландия	18
199.	Кожаный книжный шкаф	21
200.	Тимахо, окно из	22
201.	Часовня Святого Кормака в Кашеле. Внешний вид	23
202.	Там же ^{внутренний вид} .	23
203.	Церковь Святого Регула, Сент-Эндрюс, северный и восточный фасады	24
204.	Там же. Там же. ^{План}	24
205.	Там же ^{детали}	25
206.	Церковь в Бриксворте, Нортгемптоншир. План и общий вид	39
207.	Там же. Там же. ^{Сечения поперек нефа}	41
208.	Церковь на замковой горе, Дувр. План	41
209.	Там же. Там же. ^{Вид с юго-запада}	42
210.	Там же. Там же. ^{Разрез оконных косяков, показывающий деревянные рамы для стекла}	43
211.	Церковь на замковой горе, Дувр. Верхняя западная дверь	43
212.	Там же. ^(Восточная башня-арка)	43
213.	Там же ^{саксонские балясины}	43
214.	Церковь Уорт, Сассекс. Общий вид	44
215.	Там же ^{план}	44
216.	Там же ^{арка трансепта}	44
217.	До. до. ^{Арка хора}	44
218.	Брэдфорд, Уилтшир. Церковь в. План и восточная часть	46

<u>219.</u>	<u>Там же</u> Южный фасад, северная дверь и притвор	<u>46</u>
<u>220.</u>	<u>Джарроу-он-Тайн, церковь. Балясины колонн</u>	<u>48</u>
<u>221.</u>	<u>Монк-Узармут, церковь. Западный вход</u>	<u>49</u>
<u>222.</u>	<u>Церковь в Рептоне, Дербишир. Вид на крипту</u>	<u>51</u>
<u>223.</u>	<u>Там же.</u> План крипты	<u>51</u>
<u>224.</u>	<u>Церковь Св. Бенета, Кембридж. Башня</u>	<u>52</u>
<u>225.</u>	<u>Церковь Троицы, Колчестер. Сделать.</u>	<u>53</u>
<u>226.</u>	<u>Эрлс Бартон, Нортгемптоншир. То же.</u>	<u>54</u>
<u>227.</u>	<u>Бартон-апон-Хамбер, Линкольншир. То же самое.</u> и западный притвор	<u>54</u>
<u>228.</u>	<u>Барнах, Нортгемптоншир. То же.</u>	<u>55</u>
<u>229.</u>	<u>Сомптинг, Сассекс. То же.</u>	<u>56</u>
<u>230.</u>	<u>Часовня в Гринстед, Эссекс. Вид</u>	<u>57</u>
<u>231.</u>	<u>То же самое.</u> План	<u>57</u>
<u>232.</u>	<u>Саксонская дверная коробка. Схемы</u>	<u>76</u>
<u>233.</u>	<u>(Нормандский дверной косяк и арка). То же самое.</u>	<u>76</u>
<u>234.</u>	<u>Косяки дверных проемов. Там же.</u>	<u>78</u>
<u>235.</u>	<u>Крестовые или пересекающиеся своды. Там же.</u>	<u>79</u>
<u>236.</u>	<u>То же. То же.</u>	<u>79</u>
<u>237.</u>	<u>Англосаксонские лепные украшения. То же самое.</u>	<u>84</u>
<u>238.</u>	<u>Норманнские лепные украшения. Там же.</u>	<u>84</u>
<u>239.</u>	<u>См. выше.</u> развитие <u>См. выше.</u>	<u>84</u>
<u>240.</u>	<u>Ссылка на столицу. То же самое.</u>	<u>85</u>
<u>241.</u>	<u>Механический идеал великой нормандской церкви. До.</u>	<u>88</u>
<u>242.</u>	<u>Часовня Святого Иоанна, Лондонский Тауэр. План</u>	<u>92</u>
<u>243.</u>	<u>Там же. Там же.</u> Вид на восток	<u>93</u>
<u>244.</u>	<u>Там же. Там же. (</u> Вид на южный неф <u>)</u>	<u>94</u>
<u>245-247.</u>	<u>То же самое.</u> Капители	<u>95</u>
<u>248.</u>	<u>Церковь Св. Стефана, Кан. Капители из</u>	<u>96</u>
<u>249.</u>	<u>Линкольнский собор. То же.</u>	<u>97</u>
<u>250.</u>	<u>Св. Стефан, Кан. План</u>	<u>98</u>
<u>251.</u>	<u>Собор Святого Албана. Там же.</u>	<u>99</u>
<u>252.</u>	<u>Там же.</u> Вид в конце XI века	<u>100</u>
<u>253.</u>	<u>Там же.</u> Сечение нефа	<u>101</u>
<u>254.</u>	<u>Сделать</u> балясины	<u>102</u>
<u>255.</u>	<u>До.</u> Колокольня башни	<u>103</u>
<u>256.</u>	<u>Винчестерский собор. План трансептных опор</u>	<u>105</u>
<u>257.</u>	<u>Там же</u> вид на крипту	<u>108</u>

258. Там же. Неф	109
259. Элиский собор. План аббата Симеона	110
260-261. Там же опоры транспта	111
262-263. Там же опоры нефа	112
264. Норвичский собор. План	117
265. Там же Вид части нефа	119
266. Аббатская церковь, Бери-Сент-Эдмундс. План	120
267. Глостерский собор. Вид на крипту	121
268. Аббатство Уолтем. Колонны нефа	125
269. Дурхамский собор. План	Лицевая сторона 127
270. Сделать. Вид части нефа	129
271. Там же опоры нефа	128
272. Там же Двускатная крыша боковых нефов	129
273. Крайстчерч, Хэмпшир. Лестничная башня, северный трансепт	131
274-285. Развитие арочного стиля. Диаграммы	139-142
286. Кентерберийский собор. Капитель из крипты	142
287. Элийский собор. Капитель из	143
288-293. Развитие столбов и косяков. Диаграммы	143-144
294. Св. Павел за стенами, Рим. Клуатр	145
295-308. Развитие пилонов. Диаграммы	146-148
309-311. Сделать. Косяки. Сделать.	150
312. (Приорат Св. Леонарда, Стамфорд. Часть западного входа)	151
313-318. Диаграммы, объясняющие пересекающиеся своды	153-157
319. Церковь Святой Троицы в Кане. Вид на крипту	157
320. Кентерберийский собор. Вид на крипту	158
321. Дурхамский собор. Вид на крипту	159
322-326. Развитие системы сводов. Диаграммы	162-164
327. Часовня Святого Иоанна, Лондонский Тауэр. Апсидальные проходы	165
328. Церковь Святого Варфоломея, Смитфилд. То же.	165
329. Там же. План апсиды	165
330. Вустерский собор. Капитульная зала	167
331. Там же. План крипты	167
332. Там же. Вид крипты	168
333-348. Строительство свода с помощью купола. Диаграммы	169-175
349. Схема с объяснением различных частей перекрытия с ребрами	182
350. Вестминстерское аббатство. Своды прохода вокруг апсиды	184
351-352. Свод многоугольника с центральной колонной. Диаграммы	184

353. Вестминстерское аббатство, капитульная зала. Вид	Напротив 185
354. Сводчатый свод с <i>приподнятыми</i> гребнями. Диаграмма	186
355. Церковь Святого Спасителя, Саутварк. Своды камер, примыкающих к клерестории	187
356-372. Ребра, заполнение и различные формы сводов. Диаграммы	191-198
373. Йоркский собор, капитульная зала. План и вид свода	199
374. Глазгоский собор. План свода крипты под хорами	200
375-378. Планы сводов хора, Линкольн; капитульной залы, Личфилд; кухни монастыря, Дарем; и часовни Богоматери, Саутварк	202-205
379. Вестминстерское аббатство. Часовня Святой Веры. Вид на восток	206
380. Там же. Там же. Там же. ^{Запад}	Лицом к 207
381-383. Промежуточные ребра в сводах. Диаграммы	208-209
384. Вестминстерское аббатство. Свод за пересечением	209
385. (Честерский собор. Капитульная зала)	210
386. Кросби-холл, Лондон. План и вид свода с фермами к эркеру	214
387. Элтемский дворец, Кент. План и вид свода с фермами к эркеру	215
388. Глостерский собор. План свода хора	215
389-390. <i>Веер</i> своды. Диаграммы	218
391. Королевский колледж, Кембридж. План свода	219
392. Глостерский собор. Вид на монастырские постройки	220
393. Церковь Христа, Оксфорд. Вид на потолок лестницы	221
394. Сделать. Сделать ^{план} . Сделать.	221
395-397. Часовня Генриха VII, Вестминстерское аббатство. Планы и виды сводов	223-224
398. Богословские школы, Оксфорд. Вид на веерообразные своды	225
399. Часовня Генриха VII, Вестминстерское аббатство. План свода апсиды	226
400. Пантеон, Рим. План	231
401. Там же. Полуфасад и полуразрез экстерьера и интерьера	232
402. Храм Минервы Медика. План и разрез	235
403. То же самое. Юпитер, во дворце Диоклетиана в Спалатро	236
404. Гробница Святой Констанции, Рим. План	237
405. Баптистерий в Равенне. План и разрез	239
406-411. Развитие купольных конструкций. Диаграммы	240-242
412. Гробница на Виа Номентана, Рим. Разрез	243
413. Двойные ворота, храмовая площадь в Иерусалиме. Вид	243
414-419. Подвесные купола. Схемы	244-247
420. Святые Сергей и Вакх, Константинополь. План	248
421. Там же. Там же. ^{Разрез}	248
422-423. Идеальные планы церкви Апостолов и Святой Софии, Константинополь. Диаграммы	250
424. Святая София, Константинополь. План	251

425. Там же. Там же. Продольный разрез	Лицевая сторона 252
426. Святая Ирина то же разрез	256
427. Святая София, то же самое.	256
428. (Церковь Святой Богородицы. План)	257
429. До. Разрез	257
430. Св. Никодим, Афины. План и разрез	258
431. Св. Витале, Равенна. План	259
432. До. Разрез	259
433. Церковь в Аахене. План и разрез	260
434. Баптистерий во Флоренции. План	261
435. Сделать. Сделать. Раздел	262
436. Сделать. в Парме. План	263
437. Сделать. Сделать. Раздел	263
438. Собор в Сиене. План	264
439. Сан-Марко, Венеция. То же.	265
440. Там же. Поперечное сечение	266
441. То же. Продольный разрез	267
442. Санта-Фоска, Торчелло. План	268
443. Сан-Фрон, Перигё. То же.	271
444. Там же. Там же. Разрез	272
445. То же самое. Внутренний вид	272
446. Ла-Ситэ, Перигё. То же.	273
447. Церковь в Ангулеме. План	274
448. То же. Внутренний вид	274
449. Церковь в Фонтевро. План	275
450. Нотр-Дам-дю-Пон, Клермон. Внутренний вид	276
451. Собор во Флоренции. План и разрез	279
452. Собор Святого Петра, Рим. Разрез с видом на север	Напротив 281
453. Собор Святого Павла, Лондон. Половина фасада и половина сечения, вид на восток	Напротив 283
454. Собор Святого Павла, Лондон. План	286
455. Собор Святого Петра, Рим. То же.	Напротив 286
456. Проект центрального купола, здание парламента, Берлин	Напротив 289

ЛЕКЦИЯ X.

Переходный период.

Обзор развития ранней архитектуры нашей страны — Недавние исследования в Центральной Сирии — Примеры в Северной Европе до XI века — Ранние остатки в Шотландии и Ирландии — Англосаксонская архитектура — Церкви, основанные святым Августином — Кентербери и Йорк — Церкви в Хексем и Рипон — Аббатство Рамси — Винчестерский собор — Разрушение церквей Свеном — Восстановление и строительство Канутом — Римские образцы — Характеристики англосаксонских сооружений — Церковь в Бриксворте, Нортгемптоншир — Церковь на Каслхилл, Дувр — Церковь в Уорте, Сассекс — Церковь в Брэдфорде, Уилтс — Хоровой хор саксонской церкви в Джарроу-он-Тайн — Церкви в Монк-Уэармут и Стоу — Крипты в Винге, Рептоне и Ластингхэме — Башни церкви Св. Бенедикта, Кембридж: Церковь Троицы, Колчестер: Эрлс-Бартон: Барнах: Бартон-он-Хамбер: Сомптинг, Сассекс: и Клэпхэм, Бедфордшир — Часовня в Гринстед, Эссекс — Классификация этой формы архитектуры по периодам.

Начиная серию лекций в качестве официального занимающего эту профессорскую кафедру, я чувствую себя в некоторой степени скованным обстоятельством, что, хотя эта *должность* для меня нова, ее *обязанности* (по крайней мере, в том, что касается лекций) таковыми не являются: поскольку в последние годы пребывания на этой должности нашего уважаемого профессора Кокерелла я вместе с г-ном Смирком был призван занять место, с которого его вынудили уйти плохое здоровье и немощность; а позднее я сделал то же самое для своего непосредственного предшественника, г-на Смирка, когда обстоятельства помешали ему читать лекции в течение одного семестра. Таким образом, я уже прочитал девять лекций с этой кафедры, не будучи ее законным занимателем; и теперь, когда я официально приступаю к своим обязанностям, я обнаруживаю, что новизна всего, что я мог бы сказать, в значительной степени утрачена в результате предвкушения. В результате я затруднился решить, начать ли сначала или продолжить с того места, до которого я дошел. Возможно, первое было бы более правильным решением, но после долгой нерешительности я считаю слишком искусственным отделять то, что я говорил вне должности, от того, что я должен сказать в должности, и решил связать свои будущие лекции с теми, которые предшествовали им. На данный момент я также ограничусь средневековой архитектурой как темой, которой я занимался.

В своих предыдущих лекциях я дал обзор развития готической архитектуры от предшествующего стиля с круглыми арками и дал несколько практических рекомендаций по изучению этих этапов архитектуры. В них я в равной степени рассматривал иностранные и английские здания, или, возможно, более подробно останавливался на первых, и тщательно проследил связь английской и французской архитектуры, которые развивались бок о бок из общего зародыша, каждая до своего великолепного совершенства.

Теперь я намерен вернуться к началу этой серии изменений и, более подробно останавливаясь на различных особенностях архитектуры этих периодов, ограничить себя, по крайней мере в течение нынешней сессии, в основном английскими произведениями.

Причина этого в том, что в последнее время мы уделяли слишком много внимания иностранным зданиям, сильно пренебрегая собственными, — настолько, что многие из наших студентов-архитекторов, похоже, так же мало знакомы со средневековыми произведениями своей страны, как если бы они выросли в Италии или Франции.

Я считаю, что изучение современных зданий соседних стран, особенно Франции, необходимо для правильного понимания нашей собственной архитектуры и стиля *в целом*, но это не оправдывает пренебрежение английской архитектурой, которой мы, без сомнения, как английские архитекторы, обязаны уделять первоочередное внимание и которая вознаградит нас за наше изучение рядом особых красот, которые в последние годы были почти полностью упущены из виду.

При обзоре изменений в архитектуре нашей страны, возможно, было бы полезно начать с самого начала: «посмотреть на скалу, из которой мы были высечены, и на яму, из которой мы были выкопаны» (). Такой ретроспективный взгляд вызывает некоторые любопытные размышления. В одном случае мы чувствуем себя озадаченными глубиной древности, на которую мы направляем свой взгляд, а в другом — прямо противоположным. Когда мы уходим за пределы нормандского завоевания, за пределы разрушительных опустошений датчан, через полумифические времена гептархии и героическую эпоху языческих саксов; и снова, за пределы разрушения римского искусства; через мистическую и туманную эпоху, которая пролегла между уходом римлян и завоеванием саксов; и снова через четыре века римского господства в неизвестную бездну доисторической Британии, какой огромный промежуток времени это представляет! Тем не менее, самый ранний период, до которого мы таким образом доходим (), все же наступает примерно через четыре века после завершения истории Ветхого Завета и периода Перикла и Фидия, и, возможно, через пятнадцать веков после появления многих великих памятников Египта!

Архаическое искусство, кажется, обладает способностью воспроизводить себя; и даже эпохи героических и варварских мифов могут повториться после периодов, в которые общество и цивилизация, казалось бы, изнашивались из-за чрезмерной утонченности; и поэтому, когда мы пытаемся проследить раннее христианское архитектурное искусство народов Северной Европы, мы оказываемся в тумане древности, как если бы мы вникали в то, что предшествовало пирамидам или самому раннему дворцу Нимруда, хотя на самом деле мы исследуем произведения, созданные после того, как империя Рима развалилась от старости.

Рассматривая средневековую архитектуру в более широком контексте, мы должны рассматривать ее в двух различных, но в то же время связанных между собой аспектах: мы должны рассматривать ее как архитектуру, присущую современной цивилизации в отличие от древней, но мы также должны рассматривать ее как архитектуру, развившуюся на основе античного ядра.

Есть еще два других отдельных, но связанных между собой взгляда, которые мы должны принять во внимание. С одной стороны, мы должны рассматривать ее как работу людей, с самого начала разрабатывавших новую систему искусства на основе одних лишь воспоминаний о старой и умершей системе — *абсолютно* умершей в отношении северных народов, — но мы должны также рассматривать ее как систему, все время поддерживаемую еще живым искусством Восточной империи и тлеющими углями искусства самого Рима.

В некоторых районах, возможно, сохранилась традиция старого метода строительства, который преобладал среди языческих, кельтских или германских племен, но в целом можно сказать, что зародыш был римским или византийским, основанным на воспоминаниях и время от времени подкрепляемым прямым общением.

Два больших раздела средневековой архитектуры — это, *во-первых*, архитектура, предшествовавшая великому переходу второй половины XII века, и, *во-вторых*, архитектура, последовавшая за ним. В целом это можно рассматривать как одно большое развитие арочного строительства в стиль искусства, а его два больших раздела — это стили с круглыми и остроконечными арками.

В ходе нынешней сессии я намерен ограничиться в основном первым из них, но рассматривать его не только в его собственном контексте, но и как предшественника второго. Хотя я намерен выбирать иллюстрации почти исключительно из зданий нашей страны, было бы очень узким взглядом на нашу тему рассматривать великий стиль с круглыми арками иначе, чем в целом, а нашу часть этого стиля иначе, чем ветвь того могучего раздвоенного дерева, ветви которого, растущие как с восточного, так и с западного ствола, распространяются по всему цивилизованному миру.

Г-н Фриман в своей *«Истории архитектуры»* верно заметил, что древнеримский стиль строительства был по сути сводчатым, хотя его истинный характер был искусственно перекрыт чертами, присущими чисто *трабециальному* стилю Греции; и что весь процесс изменений, через который он прошел в последующие века, можно охарактеризовать как постепенное избавление от трабециального наслоения и совершенствование в архитектурном стиле его жизненного зародыша — *арочной системы*.

Этот процесс происходил одинаково как на Востоке, так и на Западе, хотя и в случайно различающихся обстоятельствах. Две великие метрополии христианской Римской империи, начав с одной и той же архитектуры, постепенно превратили ее в две отдельные ветви, хотя и явно принадлежащие к одному и тому же великому стволу. В *обоих* случаях изменения или развитие брали за отправную точку не архитектуру Греции, а архитектуру Рима. На Западе они продолжали следовать естественным предложениям этого стиля, находясь под глубоким влиянием изменившейся религии, а впоследствии сдерживаемые и удерживаемые сначала переносом столицы в Константинополь, а затем непрерывными волнами северных завоевателей, которые постепенно привели к очень низкому уровню цивилизации и искусства Западной империи.

На Востоке влияние христианского культа было по крайней мере столь же глубоким, в то время как присутствие императорского двора и правительства создавало более благоприятные условия для развития, а случайное предпочтение *купольным* конструкциям постепенно придало совершенно новый тон общему характеру архитектуры, а близость древнегреческих руин оказала очень сильное влияние на орнаментацию.

Однако, несмотря на различия в общем виде византийских и романских зданий, особенно когда первые приобретают свою главную особенность — купол, нельзя отрицать, что они, тем не менее, представляют собой один и тот же стиль в двух фазах и что между ними нет такого противоречия, которое препятствовало бы их слиянию в какой-либо степени. В доказательство этого мы имеем не противоречивый характер зданий крестоносцев на Востоке, в которых купол не был запрещен; сходство с романским стилем таких византийских зданий, которые не имеют куполов; внедрение купольной архитектуры во Францию колонией греков; включение многих византийских элементов в романские здания Германии; и, наконец, очень широкое использование чисто византийской листвы и другими формами орнаментации в зданиях Западной Европы в XII веке. На последнем обстоятельстве я подробно остановился в одной из своих предыдущих лекций, и, без сомнения, у меня еще не раз будет повод к нему вернуться. Дело в том, что орнаменты поздних образцов романского стиля в большинстве своем имеют скорее византийское, чем римское происхождение: даже листья акантуса на капителях и карнизах больше напоминают те, что на памятнике Лисикрата, чем те, что на каких-либо римских зданиях; а поверхностные орнаменты, которые так широко используются, часто восходят к узорам различных изделий Востока, в большом количестве ввозившихся в Западную Европу.

Недавно было пролито много света на византийский стиль, особенно в отношении его светских произведений, благодаря открытию графом де Воге огромного количества разрушенных городов в горах Центральной Сирии, которые остались почти нетронутыми (за исключением времени и землетрясений) в том же состоянии, в каком они были заброшены в VII веке при приближении первых магометанских завоевателей. Эти замечательные руины дают нам связующее звено между классическим и средневековым искусством, хотя и под сильным влиянием традиционного стиля строительства, характерного для Сирии. [\[1\]](#) Это тема, которая заслуживает отдельной лекции, и я упоминаю ее здесь только для того, чтобы сказать, что резьба по камню этих замечательных зданий по своему духу является греческой, а не римской, и что она, очевидно, связана с той, которая была заимствована гораздо позднее в Западной Европе и которая особенно характерна для зданий XII века во Франции и (хотя и менее постоянно) в Англии; все это свидетельствует о существенном единстве архитектуры с круглыми арками раннего средневековья и о том, что

Восток и Запад были гораздо более едины в художественном отношении, чем это обычно признается.

В настоящее время моя главная цель состоит в том, чтобы проследить историю и исследовать характер тех ветвей этого великого стиля с круглыми арками, которые развились в нашей стране: и моя цель в вышеизложенных замечаниях заключалась в том, чтобы побудить вас рассматривать нашу архитектуру не как существенно отдельный стиль, а как часть того, что пронизывало христианскую Европу и простиралось до мусульманского вторжения далеко в Азию и Африку, что было ядром даже мусульманских стилей и что на Сицилии (как и в Святой Земле и в Испании) снова встретилось и слилось со своим неверным ответвлением, и в результате этого воссоединения породила благородную архитектуру Палермо и других городов Северной Сицилии.

Среди всех народов Северной Европы, которые были либо завоеваны Римом, либо помогали в свержении его империи, я не знаю ни одного, который оставил бы следы того, что можно было бы рассматривать как указание на существование среди них ранее какого-либо отличительного архитектурного стиля. Стоунхендж и кромлехи вряд ли можно считать исключениями; и когда англы и саксы вторглись в Британию, они, насколько нам известно, не нашли никакой архитектуры, кроме римской, и не принесли с собой никакой своей; более того, они, похоже, посвятили себя уничтожению того, что нашли.

Каким был характер их построек, пока они оставались язычниками, мы не имеем возможности судить. У нас есть доказательства того, что дерево было их наиболее распространенным материалом, хотя было бы неразумно предполагать, что они не умели строить из камня. Вполне вероятно, что их дома были в основном деревянными, так как так было на протяжении всего средневековья и продолжает быть до сих пор там, где древесина доступна в изобилии. Многие церкви впоследствии были построены из того же материала, но так было во все времена, когда это диктовали местные условия, и так часто бывает в наших колониях, так что этого недостаточно, чтобы опровергнуть современное использование камня.

В этом отношении существует любопытный параллелизм между зданиями древней Греции, Этрурии и Англии. В Греции мы находим явные доказательства того, что архитектурный стиль был основан на деревянном строительстве, хотя циклопические стены и т. д. первобытных городов (будь то произведения одной и той же или другой расы) не позволяют думать, что использование камня когда-либо было неизвестно. В Этрурии мы находим не менее гигантские стены, хотя из Витрувия мы узнаем, что дерево широко использовалось даже в строительстве их храмов и определило особенности тосканского ордера. Если же в саксонской Англии мы находим, что слово «строить» происходит от слова «дерево», если мы узнаем из ранних писателей, что большинство их зданий были деревянными, и если мы находим в их каменных зданиях признаки имитации деревянного каркаса, то нам не нужно делать вывод, что наши предки не знали о каменном строительстве, когда оно было необходимо, так же как и о том, что древние греки или этруски использовали дерево из-за незнания использования камня.

Они были колонистами, хотя и завоевателями. Они, без сомнения, были цивилизованными лишь частично; и, поселившись как чужаки в стране, из которой они изгнали прежних жителей и города которой они в значительной степени разрушили, они, вероятно (как и колонисты в наши дни), максимально использовали материалы, которые были у них под рукой, и отложили использование более прочных методов строительства до более стабильных времен.

Недостаток остатков зданий периода между распадом Западной Римской империи и XI веком ни в коем случае не является особенностью нашей страны. Такая же ситуация наблюдается во всей Северной Европе. Первые волны северных завоевателей были поглощены старой цивилизацией, но каждая последующая волна все глубже и глубже проникала в оставшиеся искусства старого мира. Поэтому было естественно, что с возвращением искусства и цивилизации произведения этого мрачного периода были признаны недостойными сохранения и заменены новыми сооружениями. В нашей стране римляне не были побеждены, а просто ушли, так что распад

искусства произошел быстрее, чем в большинстве других частей старой империи, в то время как ранние усилия саксов снова и снова уничтожались еще нецивилизованными и нехристианизированными скандинавами, от последних опустошений которых едва успели оправиться, как англосаксонская монархия была свергнута норманами. Неудивительно, что завоеватели, хотя и сами только что освоившие архитектуру, с презрением перестроили почти все церкви и крупные здания своих предшественников в том новом стиле, которому они так недавно научились и для реализации которого их завоевания предоставили им такие широкие возможности.

Было бы любопытно и интересно проследить историю того, что можно назвать примитивной романской архитектурой Северной Европы, или, другими словами, исследовать стиль строительства, который преобладал в течение долгого периода между свержением римской власти в V веке и окончательным установлением того семейства наций, которое в течение последних восьми или девяти веков было воплощением Европы.

Тысячелетие нашей эры кажется началом нового состояния вещей: как будто то, что последовало за ним, было в ярком свете дня, в то время как шесть предыдущих веков можно было увидеть только в тусклом свете сумерек. Это особенно верно в отношении нашего собственного искусства. Как мало мы знаем об архитектуре Западной Европы, к северу от Альп, в течение этого долгого промежутка времени! Лишь здесь и там здание, столь же непонятное по своему характеру и дате, — тусклый луч света, едва достаточный, чтобы сделать тьму видимой. Несомненно, тщательное исследование увеличило бы число известных примеров на континенте. В настоящее время их немного, например, Бассе-Овр в Бове; церковь Св. Жана в Пуатье; церковь в Кенкевилле в Нормандии; церковь в Лорше на Рейне и старые части церкви Св. Пантелеимона в Кельне; все они обладают характером, настолько отличным от того, который преобладает среди зданий последующих эпох, что полностью отделяют архитектуру этих первобытных веков от всего, что последовало за ней, — это пропасть, которая разделяет древний и современный мир.^[2] Однако в настоящее время мы занимаемся не континентом, а соседними островами Британии.

В те ранние времена обстоятельства в различных частях Британских островов настолько различались друг от друга, что их трудно рассматривать систематически. Южная Британия, рано охваченная римским искусством, цивилизованная и христианизированная, в то время как Шотландия и Ирландия были еще варварскими и языческими, в свою очередь, снова стала языческой и варварской, когда Ирландия и Шотландия приняли свет христианства и цивилизации.

В начале V века эти благословения были переданы в Ирландию из тогдашней христианской Британии, а в следующем столетии южная Британия погрузилась в почти непроницаемую тьму и впоследствии оказалась в зависимости от Ирландии и ирландцев, проживавших в Шотландии, с одной стороны, и от миссионеров из Рима, с другой, которые возродили погасший огонь религии и знаний ().

Из всех церквей, которые, должно быть, существовали на территории современной Англии, когда она была заселена древними бриттами, я не уверен, что у нас сохранилась хотя бы одна реликвия; нет также никакой уверенности, что даже в Уэльсе или Корнуолле, где они были сравнительно нетронуты, ситуация намного лучше. Еще более любопытно то, что в Шотландии очень мало ранних построек, хотя я смогу показать вам, что есть некоторые исключения. Беда говорит о деревянных зданиях как о «*Mos Scotorum*», а о каменных — как о «*Mos Britonibus insolitus*», что может объяснить эту нехватку предметов древней истории. Как бы то ни было, нам приходится искать реликвии ранних способов строительства среди британских народов главным образом в Ирландии, и здесь мы, к счастью, находим многое, что удовлетворяет наше любопытство.

В начале V века Патриций, или святой Патрик (который описывает себя как бритта и римлянина одновременно), отправился из северных частей римской Британии, чтобы проповедовать тогдашним язычникам-ирландцам, или, как их чаще называли, шотландцам. Это

было примерно в то время, когда вторжение Алариха вынудило императора Гонория вывести свои легионы из Британии; и, следовательно, именно в тот момент, когда наша страна собиралась перейти от эпохи римского подчинения к эпохе мифического хаоса, начавшейся с ужасающих опустошений пиктов и шотландцев, а затем и саксов; проходя через полулегендарные дни Вортигерны, короля Артура () и Мерлина и заканчивая бегством Кадвалладера из опустошенной Британии, изгнанием древних жителей, разрушением христианских церквей и римских городов и восстановлением язычества.

Поскольку есть веские основания полагать, что среди существующих в Ирландии руин некоторые действительно относятся к эпохе святого Патрика, из этого следует, что мы обладаем руинами, которые на два века старше тех, что оставили нам наши англосаксонские предки, и что их тип, возможно, основан на типе утраченных британских зданий, хотя, без сомнения, они гораздо скромнее по масштабу и способу строительства, чем те, что были возведены в Южной Британии с помощью римлян. Ранние ирландские остатки в основном делятся на три класса: кельи и другие жилые постройки монахов; молельни и церкви; и круглые башни. Первый класс является самым грубым и аскетичным и, по-видимому, основан на традиционных жилищах языческих жителей. Монахи явно отказывались от всяких претензий на личный комфорт и сразу же приняли масштаб жилья, обычный для их паствы. Они жили в каменных хижинах, построенных без раствора и с сводчатыми крышами; они больше походили на печи, чем на жилища людей, и были настолько малы, что в них мог поместиться только один человек. Этими хижинами они окружили свои церкви, добавив несколько зданий, похожих по характеру, но несколько большего размера, для более общих целей. Некоторые из их молелен были почти такими же примитивными по своей конструкции, а сами церкви, хотя и менее грубые, отличались крайней простотой.

Форма жилища, указанная в ячейках или «киллах», о которых я упоминал, не совсем чужда, которые все еще существуют (или, по крайней мере, использовались в начале нынешнего века) на отдаленном острове Сент-Килда, за исключением того, что ячейки были предназначены для одного человека, а дома Сент-Килды — для семьи. Доктор Эдвард Дэниел Кларк так описывает эти дома в 1797 году: «Конструкция их жилых домов отличается от конструкции всех западных островов. Они состоят из кучи камней без цемента, поднятых на высоту около 3 или 4 футов от земли, образующих небольшое прямоугольное ограждение, над которым возведено покрытие из соломы, скрепленное поперечными веревками из гнутых... Вокруг стен их хижин имеется одно или несколько арочных отверстий, в зависимости от количества членов семьи, ведущих в сводчатое помещение, похожее на печь, с каменным сводом и хорошо защищенное от непогоды; в нем они и спят. Я полз на четвереньках с лампой в одну из них и обнаружил, что дно покрыто вереском; как мне сообщили, в ней спали четыре человека. В них нет достаточно места, чтобы высокий человек мог сидеть прямо, хотя размеры этих сводчатых спален варьировались в каждой хижине в зависимости от количества людей, которых она должна была вместить, или от трудолюбия владельцев».

Центральную комнату он описывает как не имеющую ни дымохода, ни окна, но с двумя отверстиями размером около 7 дюймов в квадрате, чтобы выпускать немного дыма от торфа.

На большом острове Арран в заливе Голуэй среди многих древних памятников находится дом ([рис. 193](#)), предположительно относящийся к языческому периоду, который г-н Петри в своей замечательной работе *«Древняя архитектура Ирландии»* описывает следующим образом: Его внутренние размеры составляют 19 футов в длину, 7 футов 6 дюймов () в ширину и 8 футов в высоту, а толщина стен составляет около 4 футов. Его дверной проем имеет высоту всего 3 фута и ширину 2 фута 6 дюймов снаружи, но сужается до 2 футов внутри. Крыша, как и во всех зданиях этого типа, образована постепенным приближением горизонтально уложенных камней, пока она не закрывается сверху одним камнем; два отверстия в центре служили одновременно окном и дымоходом».



Рис. 193. — Каменный дом, Аран.

Клетки монахов мало отличались от этого, за исключением того, что внутри они были четырехугольными, хотя снаружи были круглыми или овальными. Похоже, что в некоторых ирландских монастырях были целые города таких изолированных клеток, и именно из-за большого количества таких клеток, построенных святым Колумбой, его имя получило приставку «Килл», что привело к тому, что его знаменитое основание в Ионе стало называться «И Колмкилл».

Ранние молельни, по-видимому, часто были развитием конструкции этих келий, «построенных из нецементированных камней, прекрасно подходящих друг к другу, а их боковые стены сходились от основания к вершине по криволинейным линиям».



Рис. 194. — Молельня Святого Галлера.

Эти первозданные молельни окружены кельями и могилами их основателей и обитателей, на последних высечен крест. Я привожу из книги г-на Петри эскиз молельни Святого Галлера (рис. [194](#)), которую он описывает как имеющую снаружи 23 фута в длину, 10 футов в ширину и 16 футов в высоту до внешней вершины. Она имеет небольшой вход в западном конце и освещается единственным окном в восточном конце, восточный фронтон которого завершается крестом. Несколько очень похожих постройки есть в Шотландии и на Западных островах. Я смог предоставить несколько иллюстраций, которые в одном отношении более полны, чем рисунки г-на Петри, поскольку они снабжены планами (рис. [195](#), [196](#), [197](#)).

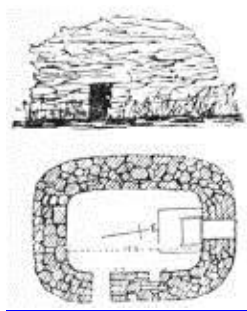


Рис. 195. — Вид с южной стороны и план Teampull Sula Sgeir, Шотландия.

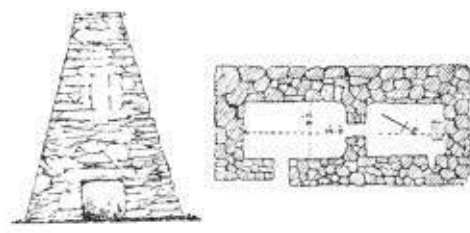


Рис. 196. — Внутренний вид, западная часть и план Teampull Rona, Шотландия.



Рис. 197. — Теампулл-Бонахад, Шотландия. Часовня Святого Фланна на островах Фланнан.

Восточный конец. Западный конец.

«Ранние ирландские церкви бывают двух очень простых типов: либо прямоугольные ([рис. 198](#)), с дверью на западе и окном на восточном конце — простое развитие описанных выше молельных комнат с вертикальными стенами, — либо двойные прямоугольные, образующие неф и алтарь, соединенные алтарной аркой... Единственный вход всегда находится на западе, а одно из окон — на востоке, хотя также встречаются боковые окна, по-видимому, все без стекол; вход обычно имеет квадратную форму, а окна — круглую арку или треугольную форму». «Во всех случаях боковые стороны дверей и окон наклонены, как и двери в древнейших остатках циклопических построек, с которыми они имеют удивительное сходство». «В небольших церквях крыши часто были каменными, но в более крупных — всегда деревянными».



Рис. 198. — Teampull Caeunanach, Ирландия.

Однако дверные проемы иногда имеют арочную форму. Апсидальное завершение, по-моему, совершенно неизвестно в этих церквях; и из этого факта следует, что квадратное завершение большинства английских алтарей является традицией древних британских церквей: апсида, которая так часто появлялась и так же часто удалялась, была иностранным заимствованием, против которого восставало национальное чувство, как будто оно противоречило местной традиции. С этим чувством созвучен был возмущенный протест одного шотландца против намерения некоего Св. Малахия построить церковь в непривычном стиле. «Добрый человек, что побудило вас ввести эту новизну в эти края? Мы шотландцы, а не галлы; зачем эта легкомысленность? Была ли когда-нибудь работа столь излишней, столь гордой!» Возможно, именно это чувство, а не бедность страны, стало причиной строгой суровости этих ранних церквей в Ирландии, самая большая из которых редко превышала 60 футов в длину — именно такую длину предписал святой Патрик для одной из своих церквей, и, по мнению г-на Петри, это было

его обычным размером для церквей самого большого класса. Такой же длины была и первоначальная церковь в Гластонбери, вероятно, первая построенная в Великобритании, в то время как она лишь незначительно отличается от длины нефов церкви в Брикворте, церкви в Уорте и церкви на Каслхилле в Дувре, трех из наших старейших сохранившихся англо-норманнских церквей.

Сложность, естественно возникающая из-за ограниченных размеров церквей и неограниченного числа монахов, по-видимому, была решена путем увеличения числа церквей. Таким образом, мы находим несколько — до семи — церквей, постоянно образующих одну группу. Так же, как в Гластонбери, в одно время было три церкви в непосредственной близости, хотя впоследствии они были объединены в одну.

Помимо более или менее многочисленных келий, окружавших церкви или группы церквей, обычно были дома для аббатов, по своей конструкции едва ли менее аскетичные, чем кельи монахов; залы для гостей, трапезные и кухни. Из домов аббатов сохранилось несколько, в частности, дома Святого Колумбы в Келлсе и Святого Кельвина в Глендалохе. Это были однокомнатные помещения длиной от 18 до 25 футов и шириной 15 или 16 футов, со сводчатым потолком и каменной крышей, с окном и очень маленькой дверью, все совершенно простые, но искусно построенные.

Все такие группы зданий были окружены высокой и толстой оборонительной стеной с крепкими воротами, а где-то поблизости часто возводилась круглая башня, которая одновременно служила колокольной монастыря и убежищем в случае нападения.

Мы ничего не знаем о внутреннем устройстве церквей, за исключением того, что в некоторых случаях в восточной части находится каменная скамья, а алтарь стоит немного впереди; это квадратная версия базиликального устройства; ведь, как следует помнить, апсида, возможно, стала использоваться только тогда, когда светские базилики были преобразованы в церкви, в то время как рассматриваемые нами, вероятно, были основаны на традициях церквей, существовавших в Британии до времени Константина, так что наш английский квадратный восточный конец, в конце концов, может быть более примитивным типом, и если это так, то, по-видимому, места для духовенства сначала находились вдоль восточной стены и за алтарем, как в церквях с апсидой. Однако я не буду утверждать это с уверенностью, поскольку мы не знаем, как скоро апсиды вошли в употребление.

Эта система строительства монастырей не с общими спальнями, а с многочисленными частными кельями, по-видимому, была основана на ранней восточной форме, которая была широко распространена в пустынях Фиваиды и о которой существует много древних упоминаний. Самым совершенным сохранившимся образцом такого рода монастырей в Ирландии является очень маленький монастырь, основанный святым Фехином в VII веке на почти недоступном острове Ардойлен, у побережья Конне мара, который, за исключением того, что все его здания имеют сводчатые потолки, почти точно соответствует описанию Беды монастыря, основанного примерно в то же время на острове Фарн, на побережье Нортумбрии, святым Кутбертом, который сам был шотландцем или, возможно, ирландцем. Те, что находились на севере Ирландии и в Шотландии, по-видимому, были построены из дерева, «*more Scotorum*», как говорит Беда, и в результате погибли; но на юге и западе Ирландии они были построены из камня и во многих случаях сохранились в более или менее полном виде до наших дней.

Некоторые же в Шотландии были каменными, как и в Ирландии.

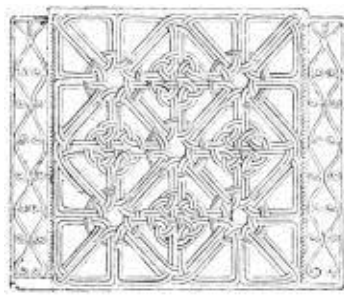


Рис. 199. Кожаный книжный шкаф.

Именно в этих учреждениях, столь строгих и простых по своей архитектуре, сохранялся огонь благочестия и знаний в самый мрачный период нашей истории, распространяя свой свет не только на Британские острова, но и на континентальную Европу; здесь развивались даже декоративные искусства, такие как иллюминация, вышивка и ювелирное дело. Таким, без сомнения, был знаменитый монастырь Иона, который, как говорит один способный историк, «вскоре стал, с моральной и религиозной точки зрения, таким же великолепным зрелищем, как и любое другое, которое могло предложить христианство... Школа, независимо от того, какими знаниями обладала, священными или светскими, была тогда доступна для северных народов — она была колыбелью многих искусств, центром христианской колонии и родиной священников и миссионеров. »

Именно при высадке на этот остров доктор Джонсон воскликнул: «Мы ступаем по земле того славного острова, который когда-то был светочем Каледонских земель, откуда дикие племена и кочующие варвары черпали знания и благословения религии... Не стоит завидовать тому человеку, чей патриотизм не усилился бы на равнине Марафона, а чья набожность не стала бы горячее среди руин Ионы».



Рис. 200. Окно, Тимахо.

В несколько более поздние периоды строгость ирландской архитектуры постепенно смягчилась, хотя ее основные типы остались неизменными. Поскольку даты постройки более декоративных зданий не установлены, я не буду вдаваться в обсуждение того, насколько их орнамент был местным, а насколько заимствованным из других стран. К норманнскому периоду мы видим черты, согласующиеся с деталями этого стиля, объединенные с ирландскими формами и смешанные с декоративными деталями, такими как те, которые украшают известные ирландские кресты и часто встречаются на монументальных плитах в монастырских кладбищах. Мы также видим косяки дверных проемов, окон (рис. [200](#)) и арки хора, теряющие квадратную форму, проходящую через всю толщину стен, которая характерна для более ранних образцов (таких как наши англосаксонские здания), и разделяющиеся на отдельные ярусы с декоративными лепными украшениями и колоннами с капителями и базами, демонстрируя таким образом наиболее важные элементы развитого романского и «готического » стилей. Эти черты становятся все более заметными, пока мы не доходим до примеров, известных как современные нашим нормандским произведениям, и достигают своего апогея в очаровательной часовне Святого Кормака в Кашеле,

которая, хотя и демонстрирует в общих чертах приверженность ирландской традиции, во всех деталях явно нормандская и, как известно, была построена в XII веке. Г-н Петри считает, что эти декоративные элементы во многих случаях относятся к очень раннему периоду. Я не могу полностью согласиться с ним в том, что касается появления нормандских деталей, поскольку, хотя система орнаментов может появиться в определенной стране на раннем этапе, невозможно, чтобы она предвосхищала точные формы, разработанные гораздо позже в результате регулярного развития в других местах.

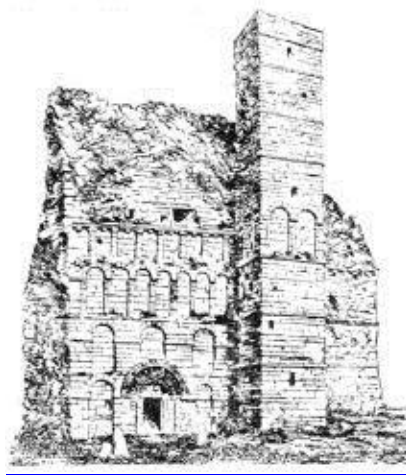


Рис. 201. — Часовня Святого Кормака в Кашеле. Внешний вид.

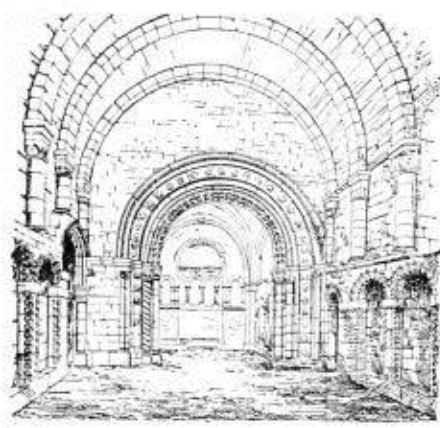


Рис. 202. — Часовня Святого Кормака в Кашеле. Внутренний вид.

В Шотландии есть по крайней мере один образец, аналогичный этим более поздним старинным ирландским церквям. Я имею в виду церковь Святого Регула, которая стоит рядом с собором в Сент-Эндрюсе, так же как церковь Святого Кормака стоит рядом с собором в Кашеле.

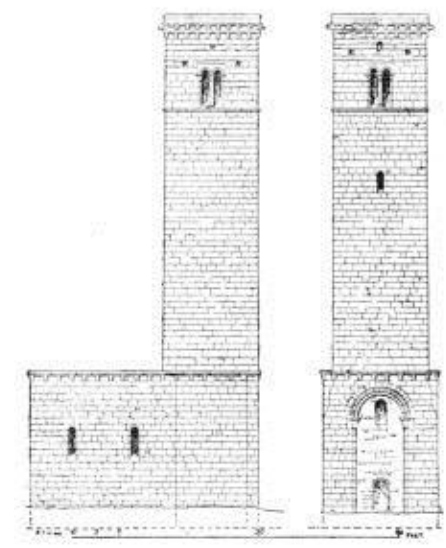


Рис. 203. — Северное и Восточное возвышения, церковь Святого Регула, Сент-Эндрюс.

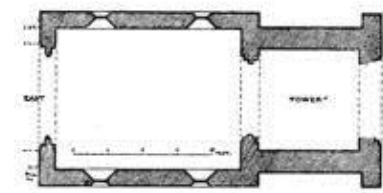


Рис. 204. — План церкви Святого Регула, Сент-Эндрюс.

Мистер Биллингс дал хороший обзор этого интересного и, могу сказать, прекрасного памятника; и благодаря доброте моего друга (мистера Р. Андерсона из Эдинбурга) я смог показать вам его подробные рисунки. Он состоит либо из нефа (с алтарной аркой) и западной башни, либо из алтаря с апсидной аркой и *центральной* башней, в последнем случае он был бы параллелен остаткам церкви Джарроу. В другом случае, возможно, у него было высокое западное крыльцо, как у Вермута и Бартон-апон-Хамбера. Большая западная арка в башне, должно быть, открывалась либо в неф, либо в притвор; и, поскольку она на самом деле больше, чем арка алтаря, и отметина крыши равной высоты, это, безусловно, наводит на мысль о нефе. Его качество изготовления очень высокое, а детали, хотя и простые и архаичные, очень хороши. Очевидно, эта башня очень высока, как и многие другие ранние башни в Шотландии, основанные на идее ранних итальянских колоколен. Капители стволов очень похожи на капители святого Пантелеимона в Кельне,^[3] которые относятся к десятому веку. Мне трудно определить возраст этой церкви, но я полагаю, что она предшествует по своей дате появлению нормандской архитектуры в Англии. Говорят, что при раскопках окружающей земли был обнаружен фундамент апсиды.

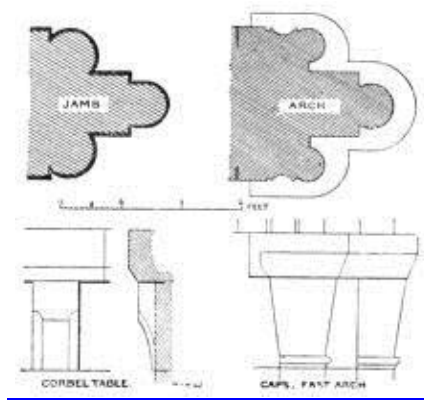


Рис. 205.—Детали, церковь Святого Регула, Сент-Эндрюс.

Я не буду подробно останавливаться на ирландских крестах и круглых башнях — время не позволяет, — хотя и то, и другое относится к числу наиболее примечательных черт раннего ирландского искусства. Башни точно совпадают в своих архитектурных деталях с церквями и появляются только в связи с ними. В ирландском языке они известны под названием, обозначающим колокольню, и, без сомнения, были колокольнями монастырей, их уникальный тип демонстрирует оригинальность изобретений этих ранних архитекторов. Их двери располагались на значительной высоте в целях безопасности; они были разделены на несколько этажей, каждый с единственным окном, за исключением верхнего, в котором было четыре или более, — все указывало на их двойную цель - колокольни и места обороны. Две подобные башни сохранились в Шотландии.

Ирландский крест и крест Ионы - произведения исключительной красоты с очень декоративными деталями. Мне придется сослаться на их антитипы в Англии, когда я буду говорить об англосаксонской архитектуре, к рассмотрению которой я сейчас перейду.

Тема архитектуры до-нормандской Англии, то есть Англии (за исключением Уэльса и графств, оккупированных британцами), между прибытием Августина в 596 году и прибытием Вильгельма Нормандского в 1066 году, — период, превышающий на десять лет интервал между правлениями Эдуарда III. и королева Виктория, — по мнению некоторых, была погружена в такую полную неизвестность, что оставляла неясным, существовала ли вообще подобная архитектура или, по крайней мере, есть ли у нас какие-либо средства установить, что это было; и все же, пожалуй, ни один исторический период не изобилует более отчетами об основании соборов, монастырей и церквей. Причина этого ясна. Церкви того периода, без сомнения, часто были деревянными; но из какого бы материала они ни были сделаны, они подвергались сначала разрушительному воздействию неоднократных опустошений датчан, а впоследствии большим архитектурным амбициям норманнов, которые привели к совершенной мании реконструкции. Следствием этого является то, что у нас не осталось ни собора, ни большого аббатства, ни церкви того периода, и нам приходится довольствоваться такими свидетельствами их стиля, которые можно почерпнуть из обычных приходских церквей, по большей части расположенных в сельских округах, и, следовательно, принадлежащих более низкому классу.

Исторические упоминания о возведении церквей в англосаксонский период носят скорее описательный характер.

По прибытии Августин обнаружил церковь Святого Мартина в Кентерберии, которой уже пользовалась королева-христианка Берта. Это было, без сомнения, романо-британское сооружение. Он нашел также второе, но в руинах; и это он сделал ядром своего столичного собора. Он построил также третий, впоследствии названный его собственным именем. Мы также знаем, что в его время были также основаны соборы в Рочестере и Лондоне; и нет никаких оснований сомневаться, что все они были каменными. Я не знаю, слышали ли мы что-нибудь еще в англосаксонские времена о соборе Святого Мартина или что у нас есть какое-либо описание

собора Святого Мартина. Августина, но мы можем пролить яркий свет на последующую историю собора вплоть до нормандского завоевания в трудах некоего Эдмера, певчего при соборе, который писал в начале двенадцатого века.

Пересказывая рассказ о том, что он был воздвигнут св. Августин на месте римской церкви продолжает говорить, что во времена архиепископа Одо, в десятом веке, крыша настолько обветшала, что требовала обновления; что Одо воспользовался возможностью увеличить высоту стен, и что работа заняла три года. Он также сообщает нам, что церковь, посвященная святому Иоанну Крестителю, была пристроена архиепископом Катбертом в восьмом веке недалеко от восточного торца церкви для крещений и т.д. Он говорит, что церковь избежала разрушения, которому угрожала армия короля Свейна в 1011 году; но впоследствии была случайно сожжена и оставалась в руинах, пока Ланфранк не восстановил ее.

Далее он дает очень четкое описание церкви, из которого явствует, что она была построена в какой-то степени по образцу базилики Святого Петра в Риме. Он подробно описывает восточное алтарное пространство как значительно возвышающееся над общим уровнем церкви и имеющее под собой склеп или исповедальню, выполненную по подобию церкви Святого Петра в Риме. Далее он описывает молельню и алтарь Святой Марии в западном конце, возвышающийся на ступенях, за которыми находился папский трон. Также две башни, одна на северной, а другая на южной стороне нефа, выступающие за пределы проходов и содержащие часовни.

Профессор Уиллис в своей замечательной истории собора приводит убедительную диссертацию о его плане в этот период, показывая, насколько точно описание восточного расположения согласуется с описанием базилики Святого Петра, но при этом часовня Богородицы в западном конце, должно быть, представляла собой западную апсиду, подобные тем, что столь распространены в Германии, и более ранний пример которой мы имеем в древнем проекте устройства монастыря Святого Галла, предположительно относящемся к восьмому веку. Эдмер подтверждает свой рассказ, говоря, что он может ответить за его правильность, поскольку сам видел руины, когда мальчиком учился в школе.

Из приведенного выше описания мы узнаем, во-первых, что был взят римский образец; во-вторых, что церковь была каменной или кирпичной; в-третьих, что в ней были нефы; в-четвертых, что у нее были восточная и западная апсиды; под первой из которых находился обширный склеп, называемый исповедальней, поскольку в нем находились могилы исповедников.

Дополнительная церковь Святого Иоанна, очевидно, была баптистерием; и профессор Уиллис считает, что архиепископ Одо увеличил высоту стен для придания им внешнего вида.

Я не знаю, есть ли у нас какая-либо информация о соборах, построенных сподвижниками Августина (Меллитом и Юстусом) в Лондоне и Рочестере; но маловероятно, что они были построены иначе, чем из родственных планов и материалов; в то время как, что достаточно любопытно, в Рочестере по сей день существует и продолжался до семнадцатого века в нашем собственном соборе Святого Павла, так же как и в Кентербери, склеп под возвышенным святилищем, без сомнения, прямой преемник и представитель тех, что были возведены этими епископами-миссионерами в подражание великой базилике в Риме, откуда они были возведены. был послан проповедовать евангелие в этот далекий регион.

Несколько лет спустя Паулинусу, другому римскому миссионеру, удалось при очень похожих обстоятельствах обратить в христианство Эдвина, короля Нортумбрии, который, получая инструкции по подготовке к своему крещению, построил временную деревянную церковь в Йорке; но впоследствии примерно в то же время и по указаниям Паулинуса возвел более крупную и благородную каменную церковь, которая была достроена Освальдом, его преемником. Здесь, опять же, у нас все еще сохранился хоровой склеп - вероятный преемник склепа первоначальной церкви, и, как говорят некоторые, содержащий реликвию ее действительной структуры. Таким образом, мы имеем два столичных собора, отчетливо зафиксированных как возведенные из камня их первыми епископами.

Беда также рассказывает, что Паулинус построил в Линкольне каменную церковь прекрасной работы, стены которой сохранились на момент написания им книги, хотя по какой-то случайности она лишилась крыши. Ясно, однако, что некоторые церкви Паулинуса были деревянными, и позже мы находим святого Эйдана и святого Финана, миссионеров с Ионы, возводивших собор из этого материала на острове Линдисфарн *“большие скоторума”*.

Вскоре после этого, однако, в Ластингеме, в Йоркшире, после монашеского правления в Линдисфарне, но из камня, была построена церковь; где, опять же, мы находим хоровую крипту - преемницу первоначальной, — сохранившуюся до наших дней. Тем не менее, в седьмом веке у нас есть более подробный отчет, данный нам Бедой о трудах Бенедикта Бископа по возведению монастырской церкви Монк-Уирмут. Эту церковь он построил из камня, *“на манер римлян, которые он всегда любил”*. Он построил также церковь в Джарроу из того же материала, и существующие остатки обеих мне придется сейчас описать. Он настолько считал себя приверженцем римских обычаев, что снова и снова ездил в Рим за украшениями для двух своих церквей. Это было примерно в 670 и 680 годах.

Говорят, что преемник Бенедикта Бископа послал архитекторов к Найтану, королю пиктов, чтобы тот построил ему каменную церковь на манер римлян.

Примерно в то же время мы обнаруживаем, что святой Уилфрид тщательно ремонтирует, застекляет и *“отмывает белее снега”* церковь Паулинуса в Йорке и строит две церкви большого великолетия (согласно представлениям того времени) в Хексеме и Рипоне.

Современный автор описывает первую восторженным языком как *“поддерживаемую различными колоннами и портиками, украшенную стенами изумительной длины и высоты и проходами с различными поворотами; и никогда, - добавляет он, - не слышал, чтобы по эту сторону Альп была возведена другая такая церковь. Он рассказывает нам также о его украшениях из золота, серебра и драгоценных камней”* и о его алтаре, покрытом пурпуром и шелковыми завесами. Эта церковь сохранялась, хотя и в разрушенном состоянии, до двенадцатого века, когда нормандский приор описывает ее словами, очень похожими на те, которые использовал древнесаксонский историк. Он говорит о криптах и подземных молельнях, о стенах огромной высоты, *“разделенных на три отдельных этажа, поддерживаемых полированными колоннами, одни квадратные, другие различной формы”,* о *“капителях колонн”* ... и *“арка святилища”*, как *“украшенная историями, изображениями и различными фигурами, высеченными рельефно из камня и раскрашенными, демонстрирующими приятное разнообразие и удивительную красоту”*. Корпус церкви был *“окружен проходами и портиками, которые с замечательным искусством были разделены сверху и снизу стенами и винтовой лестницей”*. Выше он описывает *“каменные галереи”*, по которым *“огромное множество людей могло бы находиться там и обходить церковь, не будучи замеченным никем в нижнем нефе”*.

О церкви в Рипоне современный историк говорит, что *“он [св. Уилфрид] возвел и достроил в Рипоне базилику из полированного камня от основания в земле до верха, поддерживаемую сверху различными колоннами и портиками”*.

Эта церковь, основанная Одо, архиепископом Кентерберийским, в десятом веке была *“превращена войнами и враждебными вторжениями в заброшенное и разрушенное уединение”*.

Все здания, о возведении которых я кратко перечислил записи, были основаны в течение столетия после прибытия святого Августина. В том же столетии (около 680 г.), как у нас есть основания полагать, была возведена церковь в Бриксуорте, в Нортгемптоншире, которая до сих пор сохранилась во фрагментарном состоянии, но, как я сейчас покажу, имеются достаточные доказательства того, что она была основана по плану римской базилики, с нефом без приделов и хорами без приделов, апсидальным святилищем с приделами, возведенным высоко в сводчатом склепе. Эта церковь была всего лишь скромным подворьем великого монастыря Питерборо.

Я бы не утомлял вас этими документальными отчетами, если бы не чувствовал желания доказать важность этих самых ранних храмов нашей Английской церкви. Соборы, церкви и

монастыри были фактически построены по всей длине и ширине ныне христианизированной Англии. Все более важные здания, без сомнения, были построены из камня; многие из более скромных - из дерева.

Но приближались смутные времена: “есть время ломать”, равно как и “время созидать”; и то, что построили англичане-христиане, язычники-норманны слишком часто разрушали. Таким образом, во времена Альфреда (хотя и в правление его предшественника) мы находим, что Кройланд, Питерборо, Эли и другие монастыри были безжалостно разрушены, а в некоторых случаях они лежали в запустении очень долгое время, хотя в других их быстро восстанавливали.

В более поздний период новый импульс строительству был придан введением ордена бенедиктинцев, и мы находим монастыри, либо основанные, либо реформированные по этому правилу по всему королевству.

Я приведу два описания таких бенедиктинских церквей, первое из которых взято из истории аббатства Рэмси во времена Дунстана.

В данном случае, как ни странно, упоминается имя архитектора: это был Энот, и приехал он, по-видимому, из Вустера. Говорят, что у церкви были “две башни, возвышающиеся над ее крышей. Меньшая из них на западе, перед базиликой, издалека представляла собой прекрасное зрелище для тех, кто въезжал на остров. Самый большой находился в центре площади, стоя на четырех колоннах, соединенных арками, протянувшимися от прохода к проходу.” Это лаконичное описание, по-видимому, указывает на церковь с нефами, трансептами, центральной башней и западной башней. Возможно, однако, что слово “*ала*” означает не проход, а просто трансепт.

Другая церковь, о которой я буду говорить в этой главе, - это Винчестерский собор, перестроенный во времена правления Эдгара. Он был основан во времена святого Бирин, первого миссионера к Западным саксам, около 635 года. Этельвольд, ставший епископом Винчестера в 963 году, был великим восстановителем церквей, разрушенных датчанами. Среди восстановленных им храмов можно особо назвать храмы в Эли и Питерборо. Он отремонтировал и частично перестроил свой собственный собор в Винчестере, который был заново освящен в 980 году. Это описано Вольстаном в стихотворении, адресованном следующему епископу Сент-Эльфеджу. Он говорит о “высоких стенах, прочных проходах и различных арках; множестве часовен, которые настолько отвлекают внимание, что незнакомец не знает, в какую сторону повернуть, видя двери, открытые перед ним со всех сторон”. Он упоминает также “прекрасные крыши сложной конструкции и блестящее разнообразие ткани”. Святой Эльфег, кажется, добавил новую апсиду с “тайными склепами, где со всех сторон были потайные ниши, конструкция которых поддерживала святой алтарь и достопочтенные мощи святых”. “Сверкающая башня”, также, “которая отражает с небес первые лучи солнца”. “В ней пять отсеков, пронизанных открытыми окнами, и со всех четырех сторон открыто столько же путей. Высокие вершины башни увенчаны остроконечными крышами и украшены разнообразными извилистыми сводами, искусно изогнутыми. Над ними возвышается жезл с золотыми шариками, а наверху - могучий золотой петух, который смело поворачивает морду ко всякому дуновению ветра”.

Однако снова пришел безжалостный северянин и разрушал церковь за церковью на протяжении всего своего опустошительного похода.

Ни одно прежнее вторжение, вероятно, не было таким фатальным для архитектуры, как вторжение Свейна. Сам успех, однако, принес свое исцеление; ибо его сыну Кануту, которому было позволено унаследовать английский престол, не только стало христианином, но и с образцовым благочестием посвятило себя устранению разрушений, причиненных святотатством его отца и им самим. Он не только покался, но и принес плоды, достойные покаяния; так что последние полвека истории до-нормандской Англии изобилуют отчетами о восстановлении и строительстве церквей.

Приведенных выше замечаний достаточно, чтобы показать, что на протяжении всего существования английской церкви до-нормандского периода постоянно возводились здания

значительных размеров, иногда большой сложности и даже некоторой степени великолепия дизайна; и что более важные из них были в основном каменными, хотя более скромные часто были деревянными. Это также показывает, что архитектурный стиль этих зданий, а также внутреннее расположение церквей были задуманы как имитация римских построек того же периода.

Теперь мы приступим к изучению существования и характера любых остатков зданий этого периода.

Из важных сооружений я могу сразу сказать, что от них ничего не осталось; амбициозный характер нормандских строителей побудил их реконструировать в большем масштабе все соборы и великие монастырские церкви, за исключением, конечно, той *одной*, которую они обнаружили при восстановлении Вестминстера и которая была спроектирована в их собственном стиле.

Однако по всей длине и ширине страны сохранились остатки, а в некоторых случаях и большие участки зданий совершенно исключительного характера; их нельзя отнести к нормандскому или какому-либо другому из хорошо известных стилей, преобладавших в Англии; но, очевидно, они относятся к более ранней эпохе. Они явно не относятся к ранненормандскому периоду; ибо, за единственным исключением круглой арки, они не имеют ничего общего с образцами этого стиля, возведенными во времена правления Завоевателя, но явно принадлежат к стилю, совершенно отличному от них. В одном случае у нас есть башня, которая, как известно, была возведена во времена Завоевателя, в сочетании с остатками церкви в этом более древнем стиле; и во многих других примерах мы видим норманнские черты, связанные с этими загадочными останками, и каждому глазу демонстрирующие все разнообразие их искусства. В некоторых случаях, опять же, как в Монк-Уирмуте, Джарроу, Бриксуорте и Дирхерсте, остатки этого стиля находятся на местах, где, как записано, церкви были построены в англосаксонские времена. Эти останки соответствуют по характеру зданиям, представленным в саксонских иллюстрированных книгах. Во многих случаях они свидетельствуют о том, что были построены в грубой имитации римских построек тех периодов, хотя в некоторых случаях они, по-видимому, также предполагают имитацию деревянного строительства.

Таким образом, наиболее очевидные правила индукции указывают на вывод о том, что это остатки зданий англосаксонского периода.^[4]

Ведущие характеристики эти по-прежнему (хотя и не все из них можно найти в каждом случае, и, вероятно, с разной датой) являются следующие:—частое украшение внешней стены с пилястрой полосы, как столь часто бывает в ранней итальянской церкви, а потом в Германию; склеивание их чередовать вертикальные и горизонтальные камни, имитация этот способ склеивания в сливные где нет таких лент используются и на косяки дверных и иных проемов, исключая где Римский кирпич является частым явлением; косяки дверных проемов выполняется *площади* толщина стен, без встраиваемые заказов, и дверь висела на внутренней поверхности стены; частое употребление вид пилястры по бокам с обеих дверных проемов и арок, импоста, литье, порой нарушая круг, и иногда останавливается против них, и продолжение пилястра обходя арку;^[5] в некоторых случаях использование треугольной головы, чтобы двери и окна; использование так называемых балясины, колонны, столбы или короткие, обратился в токарном станке, в отличие от Елизаветинской балясины, выпуклый в середине и украшена количество отливок из пустяковой помощи, например, Токарей всех возрастов радуют в (эти данные используются для разделения стекла и других целей); окна, которые обычно устанавливают высоко в стене, одинаково часто вывернутыми внутри и снаружи, и своды иногда более распушенными, чем косяки, и наклоня вверх, как старомодный чепчик; очень ненормальным вид плинтуса, в отличие от любой другой стиль, да и вообще очень странный архаичный взгляд на всю работу, которую делает один сознательного бытия в присутствии делах человеческих, в отличном состоянии цивилизации, стиль имея мало или никакого отношения к тем средневековой постройки, с которыми мы знакомы.

Я должен также упомянуть частое использование высоких, узких башен, непрерывных или почти непрерывных в своих вертикальных очертаниях, либо просто завершенных уже упомянутыми длинными и короткими работами, либо с их поверхностями, разделенными пилястрами и струнными рядами, причем промежуточные поверхности обычно построены из щебня и оштукатурены. Окна колокольни часто имеют два фонаря, разделенных балясиной или другой формой столба, установленного в середине стены и несущего поперечную скобу из камня, позволяющую ему поддерживать всю толщину стены. Такие башни явно являются имитацией итальянской кампанилы, хотя и в более грубой форме. Иногда они имеют наклонные полосы, а также вертикальные колонны и горизонтальные струны, которые наводят на мысль об имитации деревянных изделий; в других случаях пилястры объединены арками.

Нелегко описать общие планы церквей, поскольку те остатки, которыми мы располагаем, слишком скудны, чтобы делать на их основе обобщения. В некоторых были проходы, в некоторых трансептах не было проходов, у многих не было ни того, ни другого. По крайней мере, в одном есть центральная башня без трансептов; и по крайней мере в одном - центральная башня с трансептами. У некоторых были алтари в форме апсид, а у некоторых - квадратный конец. Башни, в подавляющем большинстве случаев, находятся на западном конце. Стены в некоторых случаях отнюдь не низкие, а нефы иногда большей ширины, чем обычно в деревенских церквях более поздних периодов.

Какие формы используются для столбов, мы знаем лишь частично. В одном из цитируемых мною примечаний говорится об их квадратности и о других формах. Те немногие, что остались *in situ*, относятся к первому виду и представляют собой всего лишь фрагменты стены; но в церкви Уорт в косяках алтарной арки есть половинки колонн высотой 2½ фута. в диаметре, с очень совершенными капителями; и, конечно, целая колонна такой формы должна была наводить на мысль о полуколонне. В Кентербери есть две круглые колонны, привезенные из Рекулвера, которые, вероятно, англосаксонского происхождения. Их заглавные буквы имеют самую замечательную форму.

Я особо упомяну несколько церквей до-нормандского периода и фрагменты церквей в качестве образцов; но делать больше в лекции, подобной этой, было бы утомительно и бесполезно; ибо, каким бы интересным ни было изучение первобытной архитектуры нашей расы, следует признать, что, хотя в общем плане эти церкви являются прародителями тех, которые мы считаем достойными подражания, мы не можем рискнуть рассказать так много об их деталях.

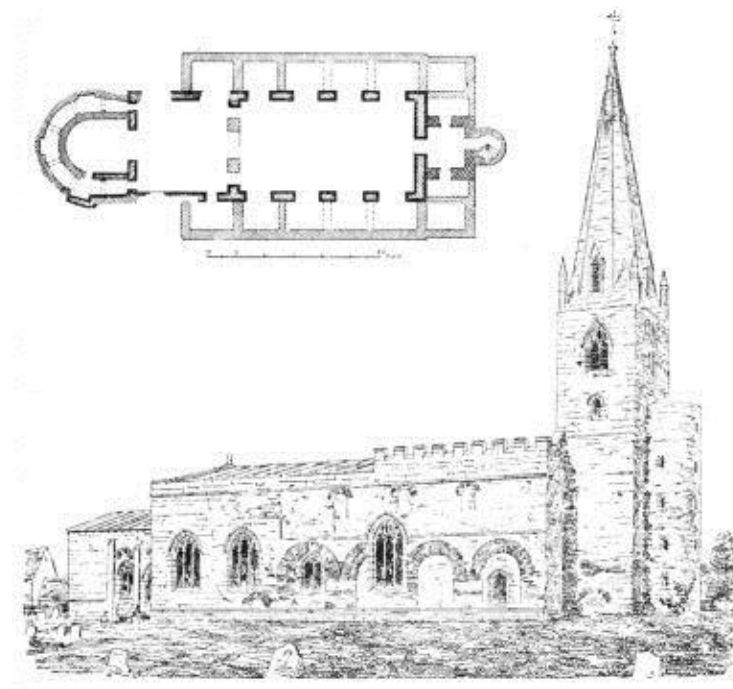


Рис. 206. План и общий вид церкви Бриксворт, Нортгемптоншир.

Я показываю план и общий вид Бриксвортской церкви, увеличенные по рисункам, любезно предоставленным мне мистером Робертсом, который самым тщательным образом изучил церковь. У нас есть документальные свидетельства возведения церкви настоятелями Питерборо около 680 года. Находясь рядом с руинами римского вокзала, она содержит много римского кирпича.

Алтарь, или, скорее, святилище, было апсидальным, с окружающим его проходом, и располагалось высоко в склепе соответствующего плана. Это святилище и проход открываются тремя арками на хор площадью 30 квадратных футов, а это, я думаю, одной аркой в неф размером примерно 30 на 60 футов.

В этом нефе были аркады, ведущие либо в проходы, либо, как думает мистер Робертс, в кубикулы, или оратории, фундамент которых он нашел. Арки выточены из римского кирпича, использованного очень странно; для их пружинения был образован крутой перекося, чтобы уменьшить угол схождения и, таким образом, уменьшить толщину швов, что в арках такой глубины было бы неудобно. В нефе и на хорах был пристрой, окна которого украшены арками из римского кирпича. Некоторые считают, что это более позднее дополнение из-за уменьшенной толщины стен; но я в этом далеко не уверен. Мистер Робертс предполагает, что, возможно, широкий неф снова был разделен аркадами; но, признаюсь, я сильно сомневаюсь в этом.

К этой первоначальной церкви впоследствии была пристроена западная башня, в которой римский кирпич не занимает столь заметного места; а еще позже, хотя все еще в англосаксонские времена, к западу от башни была пристроена очень большая круглая лестничная башенка.

Изменения, внесенные при пристройке башни, хорошо видны, особенно появление тройного окна с балясинами, смотрящего со второго этажа башни в церковь.

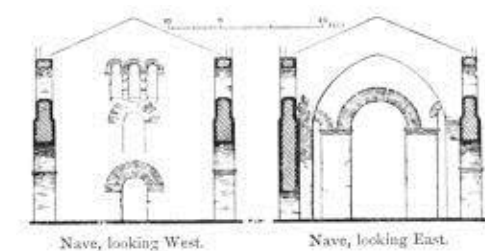


Рис. 207.—Бриксвортская церковь, Нортгемптоншир.

Ступица, смотрящая на Запад. Ступица, смотрящая на восток.

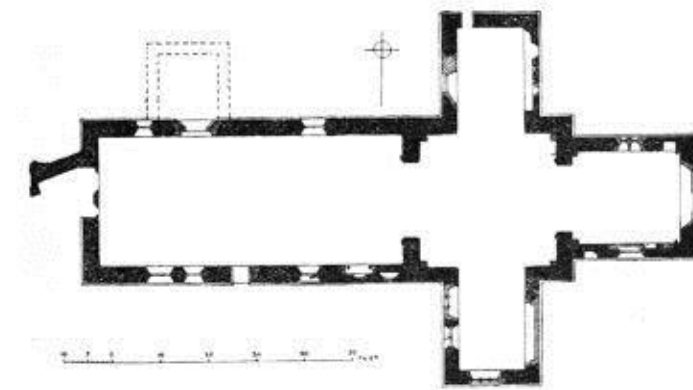


Рис. 208. План церкви на Замковой горе, Дувр.

Я демонстрирую также план и другие рисунки недавно разрушенной церкви на Замковой горе в Дувре. Здесь, опять же, в основном использовались римские кирпичи, как для стен, так и для арок и некоторых других деталей. Церковь крестообразная, с центральной башней, трансепты более узкие и низкие, чем неф. Широкие и высокие арки открываются в башню с востока и запада, но арки по бокам, без сомнения, были низкими и узкими и, следовательно, были заменены более крупными в конце двенадцатого века. Алтарь имеет квадратный конец. Окна были очень большого размера, примерно одинаково расширены снаружи и внутри, и имели деревянные рамы для стекол, пазы для которых были довольно отчетливыми ([рис. 210](#)). Главный дверной проем, по-видимому, находился на южной стороне. У него есть каменные косяки длинной и короткой работы, идущие прямо по стене, дверь была подвешена к внутренней поверхности. Арка сделана из кирпича, и пилястровая полоса обрамляла ее с обеих сторон и огибала арку. Похожим, в небольшом масштабе, был разрушенный дверной проем, найденный в северном трансепте и теперь восстановленный в точности в своем первоначальном виде. Аналогичны также окна башни, которые были обработаны как дверные проемы, со ставнями внутри. В западном конце возвышается древнеримский фарос, от которого шло сообщение с церковью, как на уровне пола, так и выше. В последнем был дверной проем в очень идеальном состоянии ([рис. 211](#)), который вел в западную галерею, в которой я нашел отверстия для вставки досок. Под этой галереей, с обеих сторон, было по маленькому окну, которое из-за отсутствия места для арки сделали квадратным, с растопыренными деревянными перемычками, на концах которых были обнаружены точные отпечатки, придающие ему точную форму. [\[6\]](#)



Рис. 209.—Вид церкви на Замковой горе, Дувр.



Рис. 211.—Верхняя Западная дверь, церковь Касл-Хилл, Дувр.

Арки башни имеют пилястровые планки с обеих сторон, продолжающиеся вокруг арок. У каждого есть каменный импост с очень необычной лепниной ([рис. 212](#)).

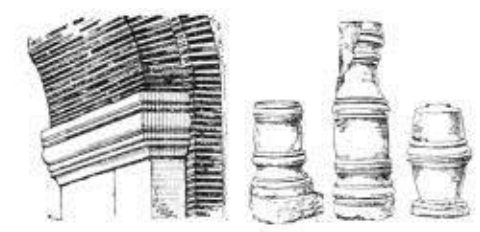


Рис. 212.—Арка Восточной башни, церковь на замковой горе, Дувр. Рис. 213. Саксонские балясины.

Среди руин были найдены несколько очень любопытных балясин из канского камня ([рис. 213](#)). Судя по их свежести, они всегда были *внутренними*, как мне кажется, составляли части экрана под западной аркой башни, от которой, по-видимому, сохранились некоторые фундаменты. Внешне quoins частично сложены из римского кирпича, а частично из длинных и коротких изделий, с очень крупными камнями. Это, пожалуй, наиболее завершенная из всех наших до-

нормандских церквей. Нет никаких указаний на ее дату. Некоторые называют это британской церковью: одни говорят, что она была построена Эдвальдом, сыном Этельберта, около 640 года, а другие, что она относится к гораздо более позднему периоду, и я, признаться, склоняюсь к этому мнению.^[7]

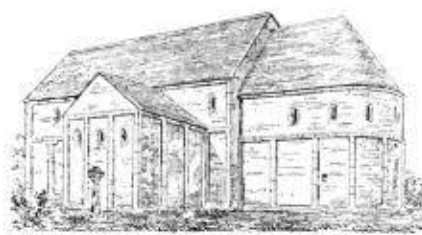


Рис. 214. Церковь Уорта, Сассекс.

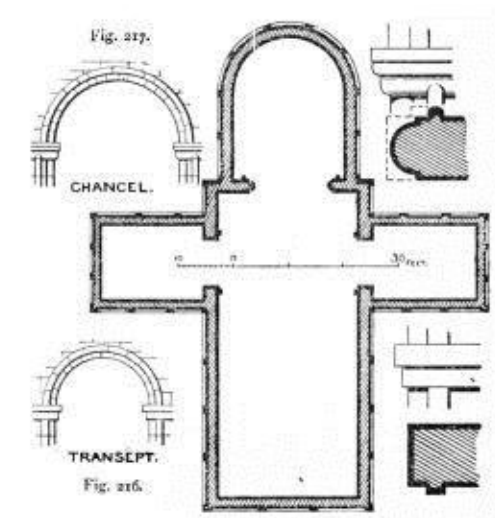


Рис. 215.—План, Стоит церковь.

Еще одна почти завершенная церковь - в Уорте, в Сассексе ([рис. 214](#)). Можно сказать, что это план Дуврской церкви, в котором опущена центральная башня и добавлена апсида. Трансепты, как и в Дувре, небольшие, а их арки низкие и узкие, в то время как арка алтаря приобретает почти величественные пропорции. Арки трансепта (ныне сильно изуродованные) имели пилястровую ленту, как на косяках, так и на своде, с двойным квадратным импостом массивных пропорций ([рис. 216](#)). Арка алтаря более художественна в своей обработке, она имеет большие полуколонны в каждом косяке, 2 фута 6 дюймов. в диаметре, с правильно сформированной, хотя и простой капителью; в то время как вместо пилястры к стене с обеих сторон примыкают меньшие полуколонны, которые косвенно проходят вокруг арки в виде квадратного выступа ([рис. 217](#)). Сама арка имеет квадратное сечение и проходит без перерыва сквозь толщу стены. Не сохранилось ни дверного проема, ни окна первоначальной постройки. Высота стен нефа составляет около 25 футов. высокие, и разделены на средней высоте большим струнным ходом, над которым, вероятно, располагались окна. Углы украшены длинными и короткими пилястрами, и такие же полосы расположены с интервалами вдоль стен, доходящих до струнного ряда средней высоты, и все они стоят на непрерывном основании из двух массивных каменных рядов. Струнный ряд нефа высотой в половину высоты продолжается вокруг трансептов, как и карнизные ряды, и проходит по их фронтонным концам. Внешне алтарь был выполнен во многом так же, как и неф, хотя и немного меньше по высоте. У этой церкви не было башни, и, в качестве любопытного комментария к модному мнению о том, что англосаксы почти всегда строили из дерева, а их преемники в последующие времена - из камня, мы находим деревянную башню пятнадцатого века, пристроенную к каменной церкви саксонского времени!^[8]

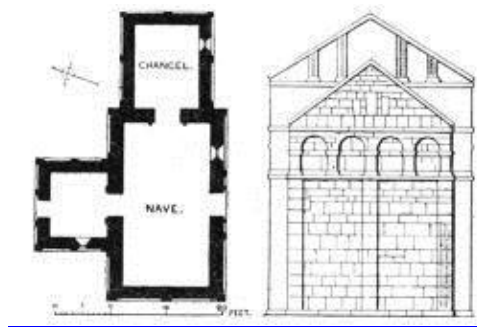


Рис. 218. План и восточная оконечность церкви, Брэдфорд, Уилтс.

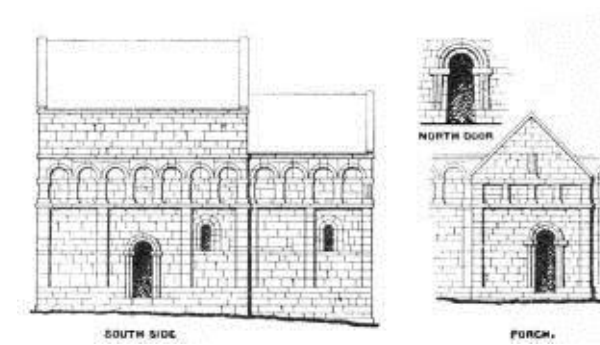


Рис. 219. Церковь, Брэдфорд, Уилтс.

В Брэдфорде, в Уилтсе, совсем недавно была обнаружена очень законченная церковь; ранее она была настолько окружена зданиями, что ее характер оставался незамеченным. Я привожу его рисунки, сделанные моим другом мистером Ирвином, ревностным антикваром, который также отправил в Академию слепок с какой-то найденной там грубоватой скульптуры.^[9] Церковь состоит из нефа и алтаря, и в ней сильно развиты все характерные черты англосаксонской работы.^[10]

В Джарроу-он-Тайн сохранился алтарь саксонской церкви. У него есть несколько характерных черт. Окна имеют очень первозданную форму, в данном случае без внешних откосов, косяки из вертикальных камней с горизонтальными камнями для навесов и арки, вырезанные из цельных камней. Они были замурованы очень давно на определенную толщину снаружи с очень маленькими отверстиями — некоторые круглые, а некоторые более вытянутые — в заполняющей стене. Я полагаю, это было средство защиты. Там есть один дверной проем, представляющий собой простой арочный проем, проходящий квадратно через стену, дверь, как обычно, была подвешена к ее внутренней стороне, а косяки, сложенные из больших камней, обращены наружу. Есть некоторые признаки существования апсиды, но об этом я не могу говорить с какой-либо уверенностью. Башня была возведена между нефом и алтарем — как мне сообщил местный антиквар — во времена правления Завоевателя. Неф давным-давно разрушился, но в стенах современного сооружения на его месте были найдены, использовавшиеся в качестве строительного материала, около двадцати колонн с балясинами, около 2 футов 3 дюймов высотой и диаметром в фут (рис. 220). По всей вероятности, это была та самая церковь, возведенная Бенедиктом Бископом и в которой молился достопочтенный Беда.



Рис. 220.Балясины, Джарроу—он-те-Тайн.

В Монк-Уирмуте находятся остатки другой церкви Бенедикта Бископа.

Эта церковь, как и церковь в Джарроу, была сожжена датчанами в 867 году, и обе оставались в руинах примерно до 1074 года, когда (или несколькими годами позже) обе церкви были заново покрыты крышами и восстановлены для их священного использования. Именно в это время была возведена башня в Джарроу.

Самая интересная часть церкви в Уирмуте - это ее западная оконечность. Отсюда выступает башня, очевидно, англосаксонского времени. Эта башня имеет арки с трех сторон своего нижнего этажа, которые до недавнего времени были не только замурованы, но и почти зарыты в накопившуюся землю.

В сентябре 1866 года они были раскопаны, и местное археологическое общество открыло западный вход с помощью мистера Джонсона, архитектора из Ньюкасла. Было обнаружено, что боковые дверные проемы имеют монолитные косяки диаметром 6 дюймов. широкие на лицевой стороне, которые зазубрены в виде сплошных ресничек и поддерживают массивные выступы, из которых вырастает арка, с очень смелыми выступами. Западный вход, который составляет 6 футов 4½ дюйма. до пружины и 4 фута 8½ дюйма. широкий, имеет дугу, исходящую из массивных счетов 10½ дюйма. толстые, которые поддерживаются балясинами, очень похожими на те, что найдены в Джарроу, две из которых занимают ширину стены с обеих сторон и стоят на косяках из длинного и короткого камня, каждый из которых украшен причудливой скульптурой в виде переплетенных змей. Это, безусловно, самый замечательный дверной проем такого рода, который когда-либо был известен. Над дверным проемом проходит лента или шнурок со скульптурными изображениями животных, обрамленный формой для троса. В то же время было обнаружено, что два нижних этажа башни изначально образовывали остроконечное крыльцо — два окна, по конструкции очень похожие на боковые арки, описанные выше, были заделаны в торце церкви путем преобразования этого крыльца в башню. Во внутренних косяках этих окон были обнаружены балясины.



Рис. 221.—Западный вход. Церковь в Монк-Уирмуте.

В Джарроу среди множества обнаруженных любопытных фрагментов есть камень, в котором в виде непрерывного орнамента высечен длинный ряд балясин, представленных в миниатюрном масштабе, как если бы они были настолько прочным архитектурным элементом, что их можно было имитировать точно так же, как аркады и окна в готической архитектуре являются простым украшением.

Церковь в Стоу, в Линкольншире, содержит обширные остатки англосаксонской работы, но сомнительной даты. Церковь была основана примерно во времена Паулинуса как кафедральный собор епископов Линдси, но была сожжена датчанами, как считается, в 870 году. Он был заново основан около 1040 года. Арки башни и трансепты выполнены в одном стиле, но дата их создания вызывает сомнения. Признаюсь, я думаю, что преобладание свидетельств говорит в пользу более ранней даты. Были обнаружены основания проходов в неф, явно того же возраста, что и трансепты. В старых частях повсюду видны следы пожара, а трансепты были возведены во времена саксов; и, как я полагаю вероятным, во времена второго основания. Нынешний неф и алтарь выполнены в нормандском стиле.

Под алтарями существует несколько склепов, датируемых этим временем. Среди них, помимо фрагментарных останков в Бриксуорте, я упомяну один, не пользующийся широкой известностью, в Уинге, в Бакингемшире. Он отличается чрезмерной грубостью, поскольку построен только из очень грубого камня; но он примечателен завершенностью своего плана, будучи апсидальным, с двумя рядами опор и сохранившим остатки двух дверных проемов, через которые к нему вели ступени с обеих сторон алтарной арки.

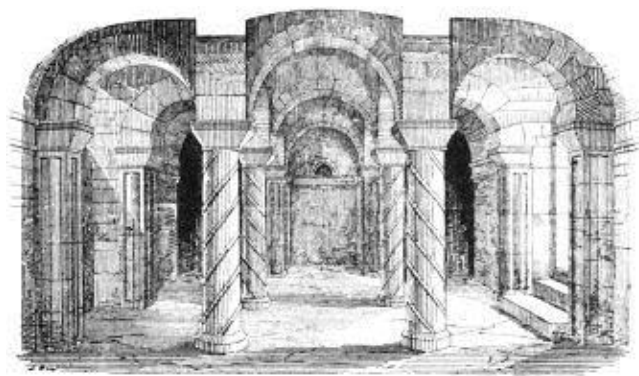


Рис. 222.—Вид Крипты, церковь Рептон, Дербишир.

Апсида в данном случае многоугольная, с пилястрами по углам, а части нефа датируются до-нормандским временем и явно свидетельствуют о том, что в нем были проходы.

Склеп в Рептоне славится законченной и декоративной формой своей архитектуры. Я привожу его рисунок.

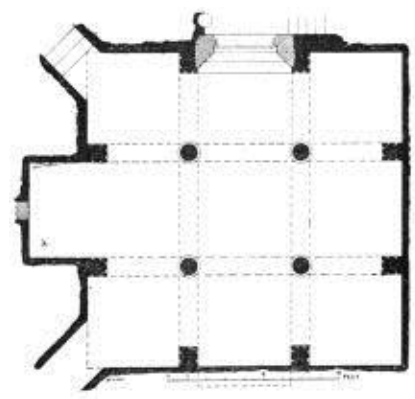


Рис. 223.—План Крипты, Рептонская церковь, Дербишир.

Склеп в Ластингеме датируется не саксонским временем, а его нормандским преемником. Первоначальная церковь была разрушена датчанами. Его основу я уже заметил.

Наиболее многочисленными из англосаксонских останков являются колокольни. Они почти всегда обладают теми особыми характеристиками, которые я уже заметил. Их число настолько велико, что было бы невозможно привести какое-либо их перечисление. Возможно, одним из наиболее известных является церковь Святого Бенета в Кембридже. По каждому углу расположены пилястровые планки с длинной и короткой обработкой. Струнные ряды - это просто квадратные ряды: каждый этаж немного отступает в ширину. Окна колокольни двойные, разделены балясиной и кронштейном в середине стены; и над их шпангоутами снова есть простые окна. Промежуточные поверхности были оштукатурены. Арка башни имеет странно грубый дизайн. Башня церкви Святой Троицы в Колчестере необычна тем, что в значительной степени сложена из римского кирпича.^[11] (Рис. 225).

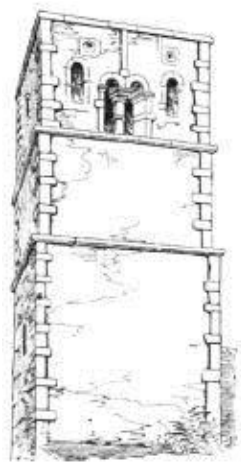


Рис. 224.—Церковь Святого Бенета, Кембридж.

Башня Эрлса Бартона является наиболее примечательной в своем классе, объединяя обильное использование пилястровых полос, диагональных полос, арочных полос, длинных и коротких изделий, балясин колонн и других характеристик стиля ([рис. 226](#)). Я заметил здесь, что большинство арок таковы скорее по форме, чем по конструкции: некоторые вырезаны из массива, некоторые построены с горизонтальными рядами, выступающими один над другим, а другие, опять же, образованы рядом плоских камней, поставленных ребром один за другим, и арочный проем прорезает их все.

Башня Барнаха чем—то похожа на нее, хотя и с меньшим разнообразием, - более циклопический вид. ^[121] ([Рис. 228](#)).

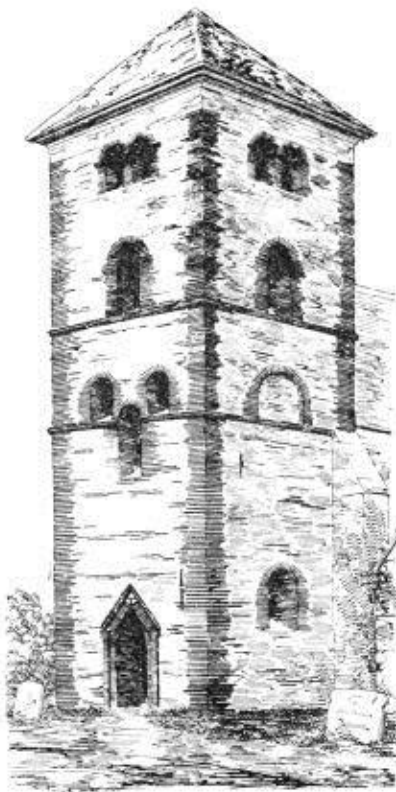


Рис. 225.—Башня Троицкой церкви, Колчестер.

Башня в Бартон-апон-Хамбере имеет значительное сходство с башней графов Бартон, хотя и с меньшим изобилием обычных характеристик и меньшей грубостью конструкции. Эта башня примечательна тем, что к ней пристроено очень большое и высокое западное крыльцо, по-видимому, примерно того же времени ([рис. 227](#)).

Однако одной из самых замечательных башен является башня в Сомптинге в Сассексе ([рис. 229](#)). Его самой поразительной особенностью является то, что каждая из его сторон остроконечная, а крыша напоминает типичные рейнские шпили. Мне сказали, что подобный пример также существовал во Фликстоне, в Саффолке. Детали в Сомптинге несколько сложнее.

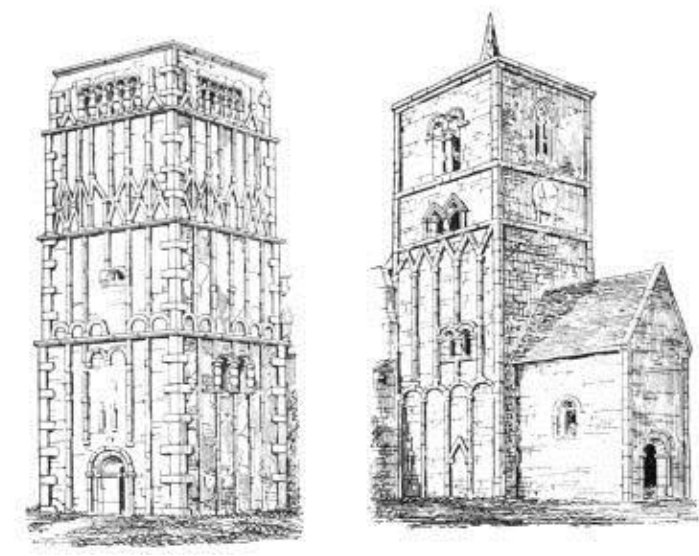


Рис. 226. Тауэр, графы Бартон.

Рис. 227. Башня и западное крыльцо, Бартон-апон-Хамбер.

Башня церкви Клэпхэм в Бедфордшире примечательна главным образом своей большой высотой и простотой. Здесь сохранилась очень простая арка алтаря, как и одно окно алтаря (небольшое отверстие в виде арки, похожее на некоторые в самой башне), пока его недавно не разрушил глупый строитель.

Я должен заметить еще одно здание. Часто упоминалось, что наши англосаксонские предки строили в основном из дерева; и, как ни странно, по прошествии более чем восьми столетий у нас сохранилось одно из их деревянных строений!

Эдмунд, король Восточной Англии, убитый датчанами в девятом веке, был канонизирован; а после вторжения Свейна, более века спустя, в 1011 году, его мощи были перевезены из Бери Сент-Эдмунд в Лондон для безопасности. О том, что они были перенесены в 1013 году, старый реестр Бери сообщает нам: “он также был укрыт недалеко от Энгре, где деревянная часовня остается памятником по сей день”.



Рис. 228. Башня Барнах, Нортгемптоншир.



Рис. 229. Башня, Сомптинг, Сассекс.

Эта часовня до сих пор существует в Гринстеде, недалеко от Онгара (рис. [230](#), [231](#)). Он состоит из расщепленных дубовых стволов, скрепленных рифлеными краями и продетых в бороздки на горизонтальных ребрах и головках. Снаружи церкви были выставлены напоказ деревья, заболонь которых давно погибла, и теперь видна морщинистая сердцевина, представляющая собой самый древний и интересный вид. Прошло более тридцати лет с тех пор, как я посетил эту самую почитаемую реликвию. С тех пор его ремонтировали; но я надеюсь, что его древность не пострадала и что он надолго останется реликвией королевского святого и видимым представителем старого англосаксонского глагола *гетимбриан*- строить.

Я не должен, однако, продолжать перечислять образцы: их можно найти в большом количестве в нескольких публикациях, таких как "*Принципы готической архитектуры*" м-ра Блоксама, "*Глоссарий*" м-ра Паркера, "*Древности*" Бриттона и других; в то же время очень интересные статьи о них написали м-р Фримен, м-р Эйлифф Пул, м-р Пейли и другие. В своей собственной практике я время от времени натыкаюсь на незначительные образцы, не упомянутые в книгах, и часто их замуровывают и прячут от посторонних глаз, чтобы освободить место для последующей работы.

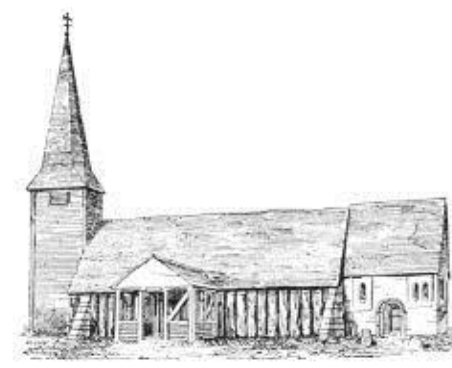


Рис. 230. Часовня в Гринстеде, Эссекс.

Взято с рисунка, сделанного в 1748 году.

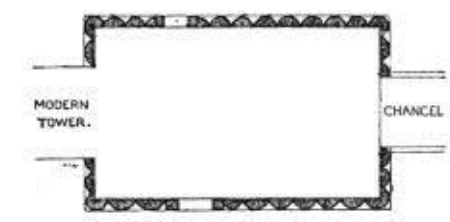


Рис. 231. План часовни в Гринстеде, Эссекс.

Часты фрагменты саксонских крестов. Обычно они покрыты плетеным орнаментом, столь частым в иллюминациях того периода.

В доказательство их раннего возраста мы часто находим их вмурованными, как простой материал, в нормандские стены. В соборе Святого Петра в Нортгемптоне я обнаружил, что основание одной из нормандских колонн сделано из куска одного из таких крестов; а в Джарроу несколько их частей встроены в башню, которая сама была возведена во времена правления Завоевателя. [\[13\]](#)

Хотя эта форма архитектуры распространялась в течение примерно 470 лет, у нас практически нет средств классифицировать ее по отдельным датам. Может показаться, что система быстрых

изменений, которая характеризует столетия, следовавшие за десятым, тогда еще не началась, и что примерно такой же способ строительства пронизывает длительные промежутки времени.

Исходя из предположительного взгляда на это дело, можно было бы, возможно, выделить следующие подразделения:—

1. От прибытия Августина до более ранних опустошений датчан.

2-й. Со времен Альфреда до времен Дунстана.

3-й. Период общего установления бенедиктинского правления вплоть до опустошительных действий норманнов при Свейне.

4-й. Начиная с присоединения Канута и заканчивая нормандским завоеванием.

Мистер Фримен делит стиль на три части:—

1-й. Прямые, но грубые имитации римских работ, примером которых является Бриксворт.

2-й. Развитая саксонская манера, с ее высокими башнями, пилястрами и намеком на имитацию деревянной обработки, как у эрлса Бартона и т.д.

3-й. Тот, в котором представлены или предвосхищены нормандские черты.

Однако я могу упомянуть, что у нас есть доказательства, как в Дирхерсте, который, как говорят, был перестроен в 1056 году, так и в других местах, что стиль сохранился с небольшими изменениями до последнего.

В своей следующей лекции (в которой я предлагаю рассказать о более ранних нормандских зданиях, возведенных теми, кто действительно пришел сюда во времена Завоевателя или его спутников) я покажу вам, что эти два стиля пересекались; что существовали нормандские здания до завоевания и саксонские здания после завоевания. Однако сейчас я вас больше не задерживаю; и если я нарушил правила Академии, прочитав лекцию больше по *археологии* чем по *искусству*, я должен извиниться на том основании, что коснулся наших собственных ранних достижений в архитектуре; зданий, смелая и архаичная грубость которых столь странным образом сопровождалась изысканным мастерством в других искусствах, таких как иллюминация, вышивка, ювелирное дело; и созерцание которых, по красноречивым словам мистера Фримена, “Должно вызывать трепет патриотизма в обществе”. сердце каждого истинного англичанина”... “чье варварское величие во всей полноте дышит духом древних дней свободы и изоляции Англии” и напоминает нам “о длинном списке наших родных святых и героев; о святых епископах и не менее святых князьях; об Ине, Альфреде и Ательстане; о Беде... и о принявшем мученическую смерть Альфедже; о Гарольде, Гурте и Леофвине; о святом Вольстане и аббате Фредерике; о боевом топоре Хирварда и мученическом блоке Уолтхофа; и о всей славной свите “Англии святых”, прежде чем она склонилась под игом иностранного лорда.”

ЛЕКЦИЯ XI.

Переходный период.

Архитектура норманнов—St. Стефана в Кане—Кентерберийский собор, построенный по образцу собора Святого Стефана—

Описание нормандской церкви, построенной Исповедником в Вестминстере *до завоевания*—Примеры англосаксонской архитектуры, использовавшиеся *после завоевания*—Характеристики нормандского стиля—Разнообразие сочетаний —Двери, окна, арки, аркады и своды—Мелкие детали—Механический идеал великой нормандской церкви—Огромный масштаб и количество работ, выполненных ранними нормандскими строителями.

Моя Последняя лекция была скорее антикварной и исторической, чем поучительной в каких-либо принципах искусства. Это показало вам, как кельтские жители Ирландии и Шотландии выработали для себя — на основе романо-британских реминисценций, добавленных к реминисценциям их собственной расы, — способ строительства, который, хотя и был чрезвычайно простым, ни в коем случае нельзя было презирать; а также как наши собственные англосаксонские

предки прошли через аналогичный процесс, работая частично на тех же основах, но более непосредственно на уроках, принесенных им из Италии, хотя и не всегда очень хорошо понятых.

Далее я мог бы показать вам (если бы это было моей темой), что обе эти расы были гораздо более успешны в более тонких искусствах вышивки, иллюминированной живописи и ювелирных изделиях; и как мало в своих занятиях этими декоративными искусствами они доверяли чему-либо, кроме своих собственных традиций.

Я также не уверен, не преуспели ли англичане до-нормандского периода в скульптуре лучше, чем в архитектуре, какими бы причудливыми и нетехническими ни были их произведения.

Боюсь, однако, что мы должны признать, что в нашем собственном особом архитектурном искусстве нам мало чему можно научиться у их зданий, какими бы интересными и причудливо живописными они ни были; и что, хотя они и принадлежат к ветви великого семейства круглых арок, им не удастся - почти при всех усилиях, безусловно, при любом успехе — развить эту манеру строительства в художественный стиль.

Этот страшный потоп, разрушительные волны которого с такой ошеломляющей яростью обрушились на нашу землю после кончины последнего — святого—монарха из старшей династии Англии, можно сравнить с внезапным выходом из берегов какой-то могучей реки, которая, хотя и сметает с лица земли посевы и усадьбы, не оставляя на своем пути ничего, кроме опустошения, но, отступая, наносит на затопленную почву пленку инородного вещества, что придает ей новую продуктивность и со временем с лихвой компенсирует потери и разрушительные последствия. хаос, который сопровождал это.

Так было (по крайней мере, с архитектурой) после нормандского завоевания. Старая манера строительства, которая в течение почти пяти столетий не смогла породить какого-либо развития подлинно художественного характера, была стерта с лица земли раз и навсегда, настолько, что некоторые отрицали само ее существование; но на смену ей пришел стиль, который, хотя поначалу и был немного менее грубым, чем его предшественник, содержал в себе зародыши совершенно здоровой художественной системы, которая быстро переросла в серию разработок, возможно, самых великолепных, которые когда-либо видел человек.

У нас есть самые четкие доказательства, как из утверждений старых авторов, так и те, которые мы извлекаем из наших собственных наблюдений, что стиль строительства, привнесенный в Англию норманнами, рассматривался как явно новый — “*novum genus compositionis*”, и ни в коей мере не как развитие того, что предшествовало ему в этой стране.

Насколько нормандский стиль отличался от романского в других частях севера Франции - это вопрос, который было бы любопытно, хотя и трудно, исследовать. Я думаю, можно было бы показать, что архитектура, как во Франции, так и в других странах Западной Европы, сделала внезапный рывок вперед после тысячного года нашей эры; возможно, из-за облегчения, испытанного при осознании тщетности распространенных страхов о том, что в этом году наступит конец света. Если такой одновременный импульс действительно имел место, его особенно почувствовала бы такая молодая и энергичная раса, как норманны, недавно принятые в христианскую европейскую семью, недавно избавившиеся от дикого варварства Скандинавии и привитые к старому и сравнительно цивилизованному происхождению Франции. Также, в отличие от других частей Франции, Нормандия потеряла, по всей вероятности, значительную часть своих древних церквей в результате опустошения этой самой расой, еще будучи язычницей; и нет ничего более естественного, чем то, что, обратившись в христианство, обосновавшись и обучившись искусству своего нового соседа, они почувствуют особый импульс к устранению последствий своих собственных разрушений и, делая это, возьмут энергичный курс на развитие способа строительства, которому их так недавно обучили. Однако я бы не хотел приписывать норманнам какую-либо большую степень оригинальности в архитектуре. Каждый из различных районов Франции обладал своей местной разновидностью романского стиля, хотя все они явно принадлежали к одной семье; и Нормандия, как и другие, имела свое собственное разнообразие, и

притом энергичное; и для нас самое интересное, поскольку они были перенесены в нашу собственную страну и стали прародителем всех наших архитектурных разработок. Какой была форма романского стиля, преобладавшая в Нейстрии до того, как она была захвачена норманнами и преобразована в Нормандию, я думаю, у нас нет возможности судить, ^[14] остатки ее зданий настолько немногочисленны и фрагментарны, что не дают четких свидетельств; но точно так же, как обращенные норманны во времена Канута были в этой стране усердными реставраторами и строителями церквей, так и те, кто поселился во Франции, стали энергичными популяризаторами искусства который они когда-то уничтожили; в то время как, по замечательному совпадению, они были средством передачи в следующем поколении представителям их собственной и родственной расы в Англии достижений, которые они создали при более благоприятных обстоятельствах и под руководством страны, которая на протяжении полутора столетий принимала их в свою семью.

Если, однако, более энергичное развитие строительного искусства во Франции относится, как я предположил, к началу XI века и было современно возрожденному импульсу в этой стране при Кануте, то отсюда следует, что способ строительства, введенный норманнами, был не только для англичан, но и на самом деле *novum genus compositionis*.

Этому вполне соответствует характер того, что мы называем в этой стране ранненормандским. Если бы нормандская архитектура была полностью зрелой до того, как ее перенесли в Англию, мы не узнали бы ее более ранние творения по признакам, основанным на грубости и незрелости; однако это, несомненно, так. Какими бы благородными и энергичными ни были работы норманнов первых дней их оккупации Англии, они, несомненно, свидетельствуют о ранней и архаичной стадии развития их вида искусства; и даже в самой Нормандии мы не находим зданий большой архитектурной важности, построенных намного раньше, чем первые сооружения, построенные захватчиками Англии. Ранненормандский язык в Англии все еще оставался бы ранненормандским, будь он в Нормандии; так что мы можем считать, что стиль, хотя и сформировался на французской земле, прошел большую часть своего развития *одинаково* в обеих странах.

Исследования, проведенные и недавно опубликованные М. Буэ из Кана, посвященные истории архитектуры и изменениям церкви аббатства Святого Стефана, основанной в этом городе Завоевателем, полностью подтверждают эту точку зрения и показывают, что церковь, построенная Вильгельмом, представляла собой совершенно иное и гораздо более архаичное сооружение, чем то, которое мы видим сейчас; доказано, что значительная часть наиболее заметных черт этого сооружения является наложениями более поздних, хотя все еще романских времен. ^[15]

Поскольку в мои намерения не входит иллюстрировать мое описание нормандского стиля его произведениями на родной земле, я выберу церковь, только что названную *точкой департамента*, с помощью которой я перенесу свое рассмотрение стиля из Нормандии в Англию. Есть несколько церквей более ранней постройки, чем эта, например, части церкви аббатств Жюмьеж и Берне, ^[16] но собор Святого Стефана, несомненно, является великим связующим звеном. Во-первых, он был построен Завоевателем и фактически строился, когда он вторгся в Англию; и, во-вторых, Ланфранк, первый настоятель собора Святого Стефана, который был построен под его руководством, был также первым митрополитом Англии, назначенным при нормандской династии, и сразу после своего вступления на престол Кентерберийский, — всего через четыре года после прибытия Вильгельма, — он начал перестройку собора (тогда лежавшего в руинах) по почти точному проекту своей собственной церкви аббатства в Кане. Таким образом, эта церковь аббатства в Кане и церковь митрополитен Англии были построены под влиянием одного и того же монарха и в одно и то же время; ибо, хотя собор Святого Стефана был начат первым, может показаться, что Кентерберийский был закончен первым: они были построены под руководством одного и того же главы церкви, и во всех основных чертах выполнялись по одному проекту, их планы были абсолютно идентичны. Единственным важным отличием было наличие в Кентерберийском

крипты, на которую хоры поднимались множеством ступеней - воспоминание о церкви, построенной св. Августина, описанного в моей последней лекции, в то время как такового не существовало в соборе Святого Стефана. Обе церкви имели нефы длиной в восемь пролетов, в дополнение к которым обе имели западный фасад с двумя фланкирующими башнями.

Трансепты обеих церквей состояли из двух неравных пролетов, и во внешнем пролете каждого из них по всей длине проходила галерея, поддерживаемая массивной колонной (как в Винчестере); в каждом из них в обоих трансептах была апсидальная часовня, повторяющаяся на уровне трифория; и хотя обе утратили свои первоначальные хоры, есть вероятность, что обе имели длину в два пролета с добавлением простой апсиды. Профессор Уиллис показал, что сами их размеры были почти идентичны.

Было обнаружено, что западные башни собора Святого Стефана были пристроены позже, хотя и настолько рано, что в их деталях можно заметить незначительную разницу. Исходя из этого, я сужу, что башни в Кентерберии были отклонением от проекта собора Святого Стефана, который был немедленно исправлен путем пристройки их к прототипу здания.

Опоры собора Святого Стефана представляют собой продолговатые массивы, разделенные с каждого конца на группы по три больших вала. К ним со стороны, обращенной к нефу, добавились шахты, попеременно одинарные и тройные, которые поднимались до крыши. Этаж трифория является почти повторением, только меньшей высоты, главной аркады; хотя там, где он проходит мимо западных башен, он разделен на две подарки одной шахтой. Мистер Паркер, чью превосходную статью по этому вопросу можно найти среди Трудов Института британских архитекторов, по-видимому, считает, что трифориевый пол был деревянным, а проход не был обшит. У профессора Уиллиса сложилось впечатление, что в нем не было этажа, но что два этажа были объединены, как сейчас в Рочестере. Это, я думаю, опровергается статьей мистера Паркера и рисунками месье Буэ, на которых изображен дверной проем, ведущий на этаж трифориума. В настоящее время этот этаж перекрыт сводчатым потолком в половину ствола. Мистер Паркер считает это дополнением; но М. Буэ показывает его остатки, встроенные в восточную стену трансепта, где был удален старый придел для хоров, что, по-видимому, наводит на мысль о его оригинальности.

Наибольшие изменения, которым подверглись старые части церкви, — это добавление сводов к нефу и полная трансформация дизайна верхнего этажа в более позднем нормандском стиле, который, на взгляд случайного наблюдателя, настолько хорошо сочетается со старыми частями, что кажется оригинальным. М. Буэ и м-р Паркер обнаружили остатки первоначальной аркады, которые были одинаковыми по высоте и несовместимыми со сводами, - как в нефе, так и в трансептах, доказывая, что при первом возведении своды не предусматривались.

Я, однако, несколько предвосхищаю свою историю и должен вернуться к несколько более раннему периоду; ибо, хотя Кентерберийский собор был, вероятно, первой церковью, возведенной в Англии после нормандского завоевания, он, тем не менее, ни в коем случае не был первой нормандской церковью; ибо именно в нормандском соборе Завоеватель за целых четыре года до начала работ в Кентерберии получил из рук английского архиепископа корону Англии.

Вы помните, что еще в 1013 году Этельред и Эмма, родители короля Эдуарда Исповедника, бежали со своими детьми от ярости короля Свейна ко двору Ричарда Лебона, герцога Нормандии. Из этого следовало, что образование и вкусы будущего короля были норманнскими; и долгое время спустя, после того как он взошел на трон, Англия так кишела норманнами, что это не только вызвало недовольство, но и дало повод к гражданской войне. Таким образом, было естественно, что, когда король Эдуард решил (около 1050 г.) заново основать Вестминстерское аббатство, он перенял для своей новой работы нормандский, а не английский дизайн. Соответственно, мы находим, что Уильям Малмсберийский (писавший в следующем столетии) упоминает о ней как о “Той церкви, которую он, первый в Англии, воздвиг в том стиле композиции, которому сейчас почти все подражают в своей дороговизне”. Мэтью Пэрис, столетие спустя, говорит, что Эдвард

“был похоронен в церкви, которую он построил в том новом стиле композиции, которому многие из тех, кто впоследствии строил церкви, беря пример, подражали в дорогостоящих расходах”. Этих заметок людей, из которых один знал больше всех о нормандских церквях в Англии, а другой, возможно, знал все, достаточно, чтобы доказать, что церковь Исповедника была не англосаксонской, а нормандской архитектуры; и, как они думали, самой ранней в этом стиле в этой стране.

Мы не можем установить, был ли он построен графом Гарольдом в Уолтеме и освящен в 1060 году в том же стиле. Его наклонности определенно не были норманнскими, и все же он, возможно, перенял только что вошедшую в моду моду, хотя мы обнаруживаем, что другие церкви, построенные почти так же поздно, а некоторые даже после Завоевания, все еще сохраняли более древний и национальный характер.

Церковь, построенная Исповедником в Вестминстере, так описывается современным писателем:—

“Дом (*domus*) главного алтаря, построенный с очень высокими сводами, окружен равномерно соединенными квадратными (каменными) элементами: проход^[17] вокруг самого здания с обеих сторон перекрыт двойным рядом арок, при этом непрерывность работы надежно закреплена во всех направлениях.

Далее, крест (перекресток) храма, который заключал бы в себе хор поющих хвалу Богу посреди него и своей двойной опорой с обеих сторон поддерживал бы высокую вершину центральной башни, сначала поднимается просто низким и массивным сводом; затем он расширяется несколькими лестницами, искусно поднимающимися со многими витками; затем простой стеной он доходит до крыши, которая сделана из дерева, тщательно покрытого свинцом.

Однако внизу и вверху расположены по порядку часовни (*домицилии*), которые должны быть освящены через свои алтари в память об апостолах, мучениках, исповедниках и девах.

“Однако эта столь обширная работа была начата на таком расстоянии от восточной части древнего храма, что даже часть нефа, которая должна была находиться между ними, была отделена достаточным пространством, чтобы братья, занимающие ее, не отвлекались от служения Христу”.

Другой современный писатель описывает церковь как “поддерживаемую разнообразными колоннами и повсюду увенчанную множеством арок”.

Из этих отчетов мы можем почерпнуть:—

1. Что церковь была апсидальной.

2. Что проходы были двухэтажными, и каждый из них был сводчатым.

3d. Что там была высокая центральная башня, под которой располагались хоры, и что она имела винтовые лестницы и была покрыта деревянной крышей, обитой свинцом.

4-й. Далее мы узнаем, что в церкви было множество часовен и алтарей, расположенных как внизу, так и наверху, и что в глазах того, кто, возможно, дожил до того, чтобы увидеть строительство нескольких новых нормандских церквей, это казалось произведением огромного размера и большого разнообразия.

Наконец, мы обнаруживаем, что он был расположен так далеко к востоку от древней церкви, что не только богослужения в этой церкви никогда не прекращались, но и что часть нефа новой церкви могла быть возведена. Последнее, конечно, доказывает, что весь неф не был достроен самим Исповедником, поскольку он умер через несколько дней после освящения.

Писатель XIII века в "Поэтической жизни исповедника" так описывает свои труды в Вестминстере:

“Теперь он заложил фундамент церкви из больших квадратных блоков серого камня; ее фундаменты были глубокими; фасад с востока он делает круглым; камни очень прочные и твердокаменные; в центре возвышается башня, а с западной стороны - две, и он вешает там

прекрасные и большие колокола. Колонны и антаблементы богаты снаружи и внутри, у оснований и капителей; работа возвышается величественно и по-королевски; камни украшены скульптурой, окна украшены этажами; и когда он закончил работу, он полностью покрыл церковь свинцом. Он строит там монастырь, здание капитула спереди, к востоку, сводчатое и круглое, ... трапезную, спальню и служебные помещения, в надлежащем порядке”.

Это описание дополняет то, что я уже говорил ранее, а именно, что там были две западные башни, хотя на самом деле они были возведены позже, но, тем не менее, были, по всей вероятности, частью первого проекта. В нем также рассказывается о монастырских постройках.

О масштабах этой первой англо-нормандской церкви мы имеем некоторое косвенное представление. Во-первых, маловероятно, что церковь королевского основания, построенная рядом с дворцом и предназначенная как место захоронения его основателя, построенная также взамен паломничества, которое он поклялся совершить, должна быть не такого масштаба, как великие церкви, возведенные в то время в стране, откуда он позаимствовал свою архитектуру. В подтверждение этого у нас есть несколько свидетельств, которые здесь нет необходимости приводить, что она лишь немногим отличалась по масштабам от нынешней церкви; действительно, если бы это было иначе, последующие историки вряд ли говорили бы о ней в тех терминах, которые они используют.

Что касается его архитектурного облика, мы мало чем можем руководствоваться. У нас есть обширная базовая структура общежития и нижняя часть трапезной. Из них мы узнаем, что служебные помещения были самой простой разновидностью нормандских; действительно, колонны первого названного сооружения отличаются крайней массивной простотой, а колонны аркад трапезной имеют мягкие капители самого обычного типа.

Недавно мы обнаружили под полом алтарного пространства основания двух больших опор Святыни: судя по ним, они были собраны в группы, похожие на те, что были в соборе Святого Стефана в Кане. Основания состоят из двойного углубления, точно такого же, как в той церкви. Работа ни в коем случае не такая грубая, как в ранних нормандских постройках; обстоятельство, которое я заметил в нескольких работах до завоевания.

Заметив это единственное здание, в котором использовалась нормандская архитектура в Англии до Завоевания, я упомяну один или два примера использования англосаксонской архитектуры впоследствии этого события.

Я имею в виду, в частности, две церкви (Святой Марии и Святого Петра в Гоутсе) в нижнем городе Линкольн. Эта часть города существовала только после завоевания; когда из-за изгнания многих жителей старого, или верхнего, города, чтобы освободить место для нормандского замка и кафедрального собора, они были вынуждены строить под холмом, где они основали эти две церкви; строя их в своей собственной староанглийской манере, в то время как замок и собор возводились норманнами в соответствии с их собственным вкусом наверху. Между Линкольном и Хамбером есть несколько башен, которые настолько точно соответствуют этим зданиям по стилю, что наводят на мысль присвоить им ту же дату. Ничто не может более наглядно доказать различие двух стилей, чем то, что самая заметная церковь того периода была построена англосаксонским королем, любящим норманнов, в нормандской архитектуре до Завоевания, и что старомодные англичане все еще строили в англосаксонской манере во времена нормандского завоевателя.

Теперь пришло время рассмотреть, каковы были отличительные черты нормандского стиля.

Согласно мистеру Пети и мистеру Фергюссону, нормандский стиль - это скорее ранняя стадия готики, чем строго романского стиля; и, хотя можно сказать, что это скорее вопрос номенклатуры, чем принципа отличия, я склонен думать, что в этом много настоящей правды. Однако я бы предпочел сформулировать это так: среди множества ветвей великого романского дерева эта была одной из тех, — поскольку англосаксонская таковой не была, — которые содержали неотъемлемые элементы будущего готического стиля. В одной из моих ранних лекций я привел

свои доводы в пользу того, что^[18] (хотя и не желая менять номенклатуру) считать завершенный стиль круглой арки в определенном смысле единым с более ранним остроконечным стилем и скорее одобрять обычай мистера Фергюссона называть их соответственно круглой и остроконечной готикой. Однако в историческом очерке лучше рассматривать каждую фазу отдельно, а не судить о ней, предвосхищая ее последующие результаты.

Таким образом, нормандскую архитектуру, если судить о ней по ее принципам и отбросить недостатки, возникшие в результате ее развития в сравнительно грубые времена, можно, во-первых, назвать почти совершенным воплощением в художественном стиле дугообразной системы строительства; используя также самую простую и очевидную форму арки - полукруг. Римские здания, лишенные, как в случае с акведуками, греческого или рельефного оформления, часто демонстрировали совершенную систему арочных конструкций; но в таких работах нельзя сказать, что это превратилось в стиль искусства.

Чтобы добиться этого, и арка, и ее опоры, и сопровождение должны быть преобразованы в художественные элементы; их естественная грубость смягчена; их обычный характер смягчен; и каждая часть подвергнута системе декорирования, соответствующей ее надлежащему характеру и условиям. Части, с которыми мы имели дело таким образом, также должны быть изучены на предмет их группировки. Их следует рассматривать не как изолированные объекты, а как части архитектурного произведения; каждый вносит свой вклад в красоту и согласованность целого; и это также посредством таких комбинаций, которые продиктованы различными предложениями, вытекающими из целей и требований зданий, частями которых они являются.

Все это требовало времени; и продолжительность времени, без сомнения, увеличивалась из-за грубости эпох, в течение которых продолжался этот процесс.

Одним из первых подходов к достижению столь разумного результата был ломбардский стиль, который, возможно, занял лидирующее положение в Западной Европе; и в те дни, когда трое Отонов правили Северной Италией, а также Германией, доброе семя распространилось из Ломбардии в Германию, и там оно выросло в почти совершенное развитие.

В некотором роде аналогично, хорошо продуманное развитие событий, по-видимому, зародилось в Центральной Франции и распространилось на север. Вероятно, эти две разновидности могли соприкоснуться и в какой-то степени влиять друг на друга; ибо ранние нормандские архитекторы, хотя и развивались в основном по французским образцам, по-видимому, были знакомы с рейнскими. Как бы ни было, несомненно, что они разработали для себя различные романские стили, одновременно в высшей степени разумные и поддающиеся высокохудожественной обработке и сочетаниям.

Элементы такого стиля часто, взятые по отдельности, не присущи ему самому, их можно найти в других и в более ранних работах: именно совокупность многих таких элементов и их разумное и художественное использование составляют достоинства стиля.

К числу наиболее важных из них можно отнести *подчинение* арок, с помощью которых вместо того, чтобы проходить сквозь толщу стены квадратно, они отступают друг от друга порядками или дугообразными ободами, каждый из которых более узкий, чем тот, что находится над ним, так что вся арка или секция имеет попеременные выступающие и отступающие углы. Это первичный элемент, и он сразу же приводит ко второму — приданию секции несущей опоры формы, аналогичной форме арки. Это в англосаксонском стиле было едва ли известно; в то время как в нормандском это ключевая нота.

В St Alban's, где неуправляемая природа материала - римского кирпича — делает законченную архитектуру недостижимой, мы обнаруживаем, что эти два принципа удовлетворяют всем архитектурным требованиям и дают результаты, конечно, грубые, но не неприятные по своему эффекту. Об этом здании часто говорят, что оно имеет “саксонский” характер. Я думаю, что все как раз наоборот, ибо единственное, на что он рассчитывает в плане эффекта, - это то, чего едва ли существует в англосаксонских зданиях, в то время как в нормандских это ведущий принцип. Эта

ошибка является естественным результатом того, что мы рассматриваем грубость изготовления и невзрачность материала, а не принципы дизайна, как свидетельства раннего стиля.

Следующий принцип - это всего лишь равнодействующая из уже названных. Это украшение лепниной выступающих частей арки и замена декоративных опор на опорах пирса.

Эти принципы не обязательно дополняют друг друга. Арочный ордер может быть отлит в форму или украшен иным образом, в то время как соответствующий опорный ордер может оставаться квадратным, поскольку они разделены импостом; или украшения арки могут быть продолжены через опору без промежуточного импоста; или, опять же, опорный ордер может быть заменен стержнем, в то время как опорный ордер остается простым. Вышеперечисленные принципы, столь разнообразные в своем применении, придают наиболее заметные черты совершенному романскому стилю, и ни одна арочная архитектура не может быть совершенной без них. Чтобы проиллюстрировать их воздействие, давайте возьмем дверной проем более древнего английского периода и сравним его с нормандским дверным проемом.

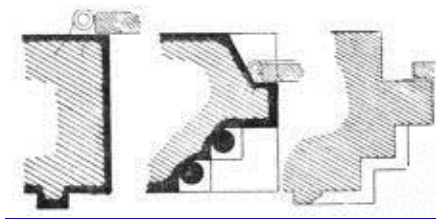


Рис. 232. Саксонский дверной косяк. Рис. 233.—Нормандский дверной косяк и арка.

Англосаксонский дверной проем, по всей вероятности, представлял собой арочный проем прямо в стене, дверь нависала с внутренней стороны (рис. 232). Она может быть дополнена, а может и не быть, пилястрами с обеих сторон и фальшивыми опорами, венчающими опору, оставляя ее по-прежнему очень примитивной и нехудожественной композицией, с самой дверью поступили так, как будто о ней забыли и для нее ничего не предусмотрели. Предположим, что нормандский дверной проем имеет ту же ширину и высоту, что и саксонский (рис. 233). Начнем с того, что его видимость уменьшена, возможно, до одной пятой толщины стены, а сама дверь расположена на таком расстоянии от внешней стороны, какое может диктовать архитектурный уровень, и это расстояние разделено на такое количество порядков или углублений (каждое глубиной около 8 или 10 дюймов в умеренном дверном проеме), какое может быть сочтено наилучшим. Эти арочные бортики или ордена могут быть либо оставлены простыми, либо могут быть отлиты или иным образом украшены по желанию заказчика. Косяки такого дверного проема могут быть обработаны несколькими различными способами. Самый простой - сделать косяки непрерывными с аркой, с вставкой импоста или без него. Второй способ заключается в замене стержня или декоративной колонны для одного или всех заказов, за исключением, как правило, того, с которым соприкасается сама дверь. Добавьте к этому наружную лепнину, чтобы отделить арку от фасада стены, и вы получите элементы действительно продуманного и художественного дверного проема. Внутри оставшаяся толщина стены выгибается в другом порядке (квадратном или наклонном), причем эта арка должна пружинить на более высоком уровне, чтобы избежать зацепления за нее двери при открывании.

Дверной проем, построенный таким образом, может быть украшен тем, что вы сочтете подходящим; и, если вы работаете в остроконечном стиле, этот принцип применим так же хорошо, как и в нормандском; действительно, здесь мы имеем принципы почти всех хороших дверных проемов, будь то романский или готический (рис. 234).

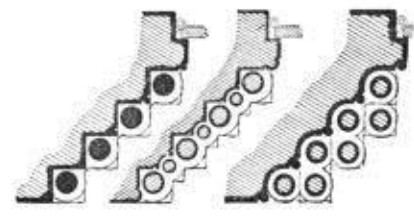


Рис. 234.

Я уже описывал применение этого принципа к арке, которая в своей элементарной форме представляет собой всего лишь внешний косяк дверного проема, повторяющийся по обе стороны стены. Центральный порядок может быть заменен шахтой или полу шахтой, или, если стена немного толще, эта шахта может быть удвоена; или, если она еще толще, по обе стороны стены, помимо центрального, может быть два порядка, или могут быть сделаны другие очевидные

комбинации, превращающие арку вместо простого грубого проема в художественную композицию, хотя ее эффект зависит от совершенно разумной конструктивной системы.

Теперь я предположу, что два таких отверстия расположены так близко друг к другу, что между ними остается лишь небольшое пространство в стене. Таким образом, мы имеем две такие системы углублений, приведенных в тесное соприкосновение, образуя либо простой пирс сравнительно изящной формы, такой как у Св. Альбан; или, если взять его за основу, мы сразу же получим замечательную особенность готической архитектуры - громоздящийся пирс.

В тех случаях, когда предпочиталось поддерживать смежные подпружиненные элементы двух арок на одной колонне, хотя арку иногда оставляли неразделенной, та же система подпорядков была более обычной. В этом случае, если бы счеты оставались квадратными, их незанятые углы имели бы неуклюжий вид. Это привело к разбиению капители на порядки, хотя и покоившиеся на одном стержне, или к тому, что счеты были сделаны круглыми или восьмиугольными.

Такая колонна, как эта, часто чередовалась между двумя группирующимися опорами, образуя чрезвычайно приятную группу.

Описанные мною разработки — настолько логичные по своим мотивам, что кажется, будто все они могли возникнуть в результате простого процесса индуктивного рассуждения, — составляют девять десятых всех элементов совершенного романского стиля.

Перенесите теперь те же принципы на сводчатое пространство, которые мы до сих пор применяли только к стене с аркадой, и мы получим еще одну замечательную часть элементов стиля простым процессом рассуждений.

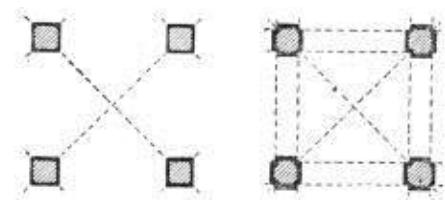


Рис. 235.

Рис. 236.

Нормальная форма пазовых или пересекающихся сводов — простейший способ, с помощью которого можно перекрыть большое пространство аркой с небольшими пролетами, — это два или более пересекающихся свода, выступающих непосредственно из квадратной опоры ([рис. 235](#)). Так вот, это не только нехудожественно, но и плохо с точки зрения конструкции. Линия пересечения обязательно слабая, и своду требуется помощь, чтобы сделать его совершенным в конструкции; и это может быть достигнуто только в виде увеличения толщины, которое сразу достигается изменением формы опоры с квадратной на крестообразную и применением к своду того же принципа разделенных порядков, который мы ранее применяли к аркам ([рис. 236](#)); только в этом случае верхний порядок представляет собой свод, а нижний - всего лишь дугообразное ребро, выступающее в помощь своду. Сводчатый свод, таким образом, разделен на отсеки, что обеспечивает красоту и прочность одновременно. Эта элементарная форма может быть декорирована множеством способов.

Простое добавление опоры к пирсу во многом облегчает его простоту. Однако мы можем, как и в случае с арками, заменить секции опоры стержнями или двойными стержнями, где ребра широкие; или мы можем, вместо того чтобы усиливать формы опоры, сосредоточить ее на колонне, из капители которой отходят ребра, как мы уже видели в случае с двойной аркой.

Когда обвязка начинается со стены, применяется почти та же система, за исключением того, что требуется только одно отделение опоры вместо всех четырех. Таким образом, самое простое

решение - это простая выступающая пилястра, несущая поперечные ребра, а сама стена заменяет боковые. Эта пилястра может быть преобразована в стержень или двойной стержень, или ребро может быть усилено центральной полувазковой формовкой, и все это может поддерживаться тройным стержнем или другими комбинациями, или пояс, заменяющий пилястру или группу стержней. Таким образом, сводчатое перекрытие сведено к принципу, который, каким бы простым он ни был, является одновременно художественным и конструктивно хорошим и допускает все степени декорирования.

То, что я сказал о дверях, в равной степени относится и к окнам, с некоторыми изменениями, вытекающими из их практических требований. Простейшая форма арочного проема, проходящего прямо через стену, совершенно не подходит для окна; и это настолько очевидно, что его редко использовали в любой период, поскольку квадратные края толстой стены, очевидно, препятствуют распространению света внутри.

Наиболее благоприятными формами являются те, в которых косяки наклонены либо непосредственно снаружи внутрь, либо из какой-либо промежуточной точки, как внутрь, так и наружу, чтобы обеспечить наиболее свободный простор для лучей света. В этом отношении мне нечего сказать против форм, обычных в предыдущем стиле.^[19]

Нормандских окон великое множество. Самый простой, который распространен в очень невзрачных зданиях (как можно увидеть во многих чрезвычайно скромных церквях на утесе между Дувром и Дилом), - это проем без внешнего углубления, но расширяющийся примерно на 45 градусов внутрь, при этом стекло находится на одном уровне с внешней поверхностью. Исходя из этого, у нас есть все разнообразие архитектурных решений; сначала к экстерьеру добавляется фаска или лепнина; затем два порядка, простой или формованный; или стержень может быть заменен внешним порядком в косяке, или то же самое повторяется, как в дверных проемах. Внутри толщина стен продолжает увеличиваться для рассеивания света, хотя в зданиях высокого архитектурного класса молдинги или разделенные ордера (со стержнями или без них) могут увеличить внутренний угол или даже полностью заменить выступ.

В домашних окнах часто используются два или более проема снаружи, разделенных небольшой колонной, при этом все они внутренне объединены в единый проем. Иногда они располагаются снаружи под единой аркой для усиления архитектурного эффекта.^[20] То же самое также используется для колоколен и других позиций, где это диктуется использованием.

Теперь я показал вам, что двери, окна, арки, аркады и своды были созданы, что касается их архитектурного оформления, просто путем логических рассуждений.

В общей обработке внешнего вида здания преобладало то же самое. Стены, будучи толстыми, не нуждались в небольшом подкреплении, и это немного было обеспечено, и в то же время ровность стен была улучшена с помощью своего рода пилястры или слегка выступающей опоры, размещенной через разумные промежутки времени, которые во многих случаях были соединены под карнизом рядом карнизов. Стены были дополнительно облегчены выступающими базовыми и струнными площадками под подоконниками или в других местах; а в зданиях более высокого класса - декоративными аркадами или другими способами повышения их архитектурного облика.

Во всех предыдущих подробностях следует заметить, что я не изложил ничего, кроме того, к чему можно было бы прийти путем простых и почти абстрактных рассуждений, почти независимо от всего, что, строго говоря, относится к стилю искусства. Результаты, действительно, в равной степени применимы ко всем наиболее совершенным разновидностям романского стиля и вытекают из простого осмысления предмета; и если бы мы захотели создать какую-то новую разновидность дугообразной архитектуры, мы не могли бы сделать ничего лучше, чем начать с точки, к которой таким образом пришли логически. Сказать, что это ведущие характеристики нормандского стиля, значит сказать одновременно слишком много и слишком мало; ибо ни одна из этих характеристик не отличала бы его от романского стиля Центральной Франции или Германии, которые обладают ими наравне с нормандским, в то время как последний, безусловно,

обладает собственными чертами, которые бы его так отличали. Однако они заключаются, по большей части, в декоративных деталях и в общей композиции зданий, но более конкретно в последнем; ибо, если бы рейнские, центрально-французские и нормандские здания поменялись деталями, их композиция все равно отличала бы их с первого взгляда, и каждое было бы уместно в соответствующем районе, несмотря на любые сомнения относительно его деталей. Существенные и логически выведенные элементы одинаковы во всех; детали, хотя и объединены общим чувством, в определенной степени различаются, в то время как обычные формы композиции, хотя ни в коем случае не противоречат друг другу, все же различаются настолько, что не оставляют сомнений в том, что это три, хотя и явно родственных стиля, или, скорее, локальные разновидности одного и того же великого стиля.

Две очень важные особенности, которыми обладает нормандский стиль, общие с другими разновидностями романского, заключаются, во-первых, в том, что, когда колонна используется для несущей нагрузки, ее диаметр делается пропорциональным скорее ее нагрузке, чем ее высоте; и, во-вторых, что колонны используются также в чисто декоративных целях, и их диаметр в этом случае просто такой, который наилучшим образом пропорционален их положению; и чаще всего размеру арочного ордера, который они должны, по-видимому, или действительно нести.

Теперь мы углубимся в второстепенные детали.

Первыми чисто декоративными элементами, которые, как мы можем предположить, были введены, — если бы логическая схема, которую я предполагал, была строго соблюдена, — были бы базовый слой стены, фальшборт, отделяющий опору от арки, и капельница, или этикетка, проводящая линию между аркой и стеной. Эти лепные изделия в своих элементарных формах похожи друг на друга. В англосаксонском языке они обычно представляли собой квадратные блюда (рис. [237](#)); в нормандском их простая форма такая же со срезанным углом (рис. [238](#)).

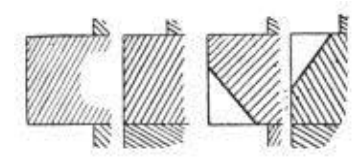


Рис. 237.

Рис. 238.

Эта форма импоста и этикетки использовалась также, как правило, для струнных; но во всех положениях она вскоре была заменена дополнительными формами, такими как двойная фаска, изгиб, изгиб и углубление, а также круглая и полая, или сума (рис. [239](#)).

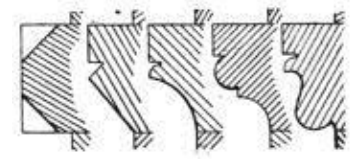


Рис. 239.

Основная идея капители декоративной шахты — это кубический блок, по которому возвращается самозванец. Фактически, это верхняя часть квадратной части пирса, которой заменен стержень, или из материала, из которого он вырезан (рис. [240](#)).

Таким образом, цель, которую следует учитывать при проектировании капители, состоит в том, чтобы разработать наилучший метод или методы осуществления перехода от

цилиндрического стержня к квадратному импосту или счетам. Простейшая форма, используемая в ранних работах Нормана, представляет собой немногим больше, чем математическое решение задачи, которое представляло бы собой усеченный конус перевернутого конуса, пересекаемый гранями куба.

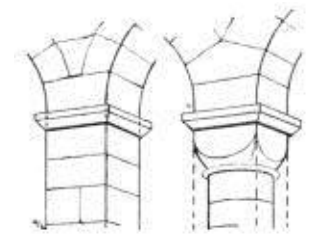


Рис. 240.

Полученные таким образом эллиптические сечения, будучи неприглядными, вскоре превратились бы в полукруги; а поскольку они сами по себе не подходят к истинному конусу, образуется группа участков коноидов, сходящихся под углом с углублением, такой, какой мы всегда находим в этих заглушках, за исключением самых ранних. Однако ни в один период воспоминания о коринфской капители не игнорировались полностью; и мы, соответственно, даже в самых ранних примерах (и, возможно, так же часто в них, как и в более поздних) находим грубое подражание ее форме.^[21] В других случаях мы находим блок, покрытый резными завитушками; а в других, опять же, предельная простота достигается простой частью конуса или простой лепниной, расположенной между стержнем и счетом, как в зданиях Исповедницы в Вестминстере и в крипте в Винчестере.^[22] Основания обычно состояли из отливки, повторяющей изгиб древка, и опирались на квадратный цоколь, под которым находилось дополнительное основание. Лепнина основания была очень разнообразной: кажется, она была подсказана разновидностями римского основания; но часто они принимают другие формы, как в работе Исповедника в Вестминстере, где мы имеем простой выступ и двойную выемку. Порядок расположения арок иногда облегчался за счет того, что их разрезали на большие рулоны; или к арочным проходам более низкого порядка прикрепляли массивный полукруглый рулон. Вскоре к рулету добавилась выемка, и эти разновидности почти исчерпывают список форм в предыдущих примерах, хотя мы увидим, что впоследствии их количество и красота значительно возросли. Более того, в ранний период формы стали более совершенными. Таким образом, мы обнаруживаем, что фаски ленты или этикетки уменьшены, а заготовка или короткий кусок рулона остаются выступающими из них через определенные промежутки времени. Эти фаски также украшены шевронами небольшой глубины, такими, какие каменщики иногда вдавливают в строительный раствор кончиком своего шпателя. Эти простые украшения, как мы сейчас увидим, вскоре приобрели бесконечное разнообразие.

Фигурная скульптура того периода отличалась крайней неуклюжестью; часто настолько, что была почти неразборчива, хотя быстро совершенствовалась по мере развития стиля. Тимпаны дверных проемов (которые иногда были заполнены до квадрата, а иногда до низкой сегментарной арки) часто были заполнены скульптурами с легким рельефом. Головы использовались в качестве карнизов (помещенных в полу форму), и такое грубое искусство было применено в других положениях, которые могли бы на это намекнуть.

Вскоре стало частым украшать простые поверхности — будь то в арочных орденах или где-либо еще — орнаментами с очень легким рельефом, обычно известными как “поверхностные орнаменты”, преимущество которых заключалось в том, что они придавали декоративность, не нарушая основных форм. Однако по мере продвижения мы увидим их в изобилии.

Теперь, проследив с помощью системы рациональной индукции основные элементы стиля, мы перейдем к некоторым разновидностям сочетаний.

Возьмем, в качестве первого примера, часть нефа или хора церкви.

Если это сделать открыто и без нарушений, то это очень простое дело. Окна на разумной высоте, подобраны в соответствии с архитектурным обликом здания, — вероятно, базовый уровень, веревка под подоконниками и, возможно, пилястровые контрфорсы между окнами, а также стол-карниз, объединяющий то же самое под карнизом.

Если здание имеет сводчатый потолок (как, например, часовня Святого Кормака в Кашел),^[23] стены должны быть выше, и, возможно, мертвое пространство, которое при этом возникает снаружи, может быть украшено аркадами. Однако, если это касается паха, трудность исчезает.

Опять же, нефы с проходами, но без перекрытий, имеют простую конструкцию, но если проход будет сводчатым (если, конечно, это не простой свод, что в этой стране большая редкость), возникает еще большее усложнение. Планировка требует, чтобы стена прохода была полностью такой же высоты, как верхушка арок между проходами и нефом; и, поскольку крыша прохода требует некоторой разумной высоты, из этого следует, что над арками должно быть значительное пространство стены. С этим можно справиться несколькими способами. Если неф не подвергся разрушению, это пустое пространство или может быть прорезано аркадой или другими отверстиями. Если неф перекрыт без верхнего этажа, пространство частично занято пружинами свода, и промежутки могут быть пробиты. При наличии верхнего этажа пространство становится тем, что мы называем (хотя и ошибочно) *трифорием*; или (независимо от того, есть ли нижний этаж или нет) его можно расширить и использовать, подняв стены прохода настолько, чтобы превратить его во второй этаж или галерею от прохода ([рис. 241](#)).

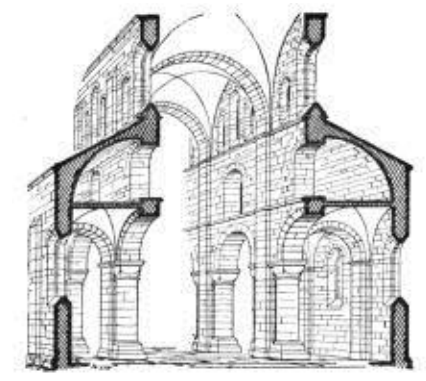


Рис. 241.

Мы располагаем наиболее полным примером такого устройства (хотя и без предыстории) в часовне Лондонского Тауэра,^[24] где это пространство выполнено в виде галереи, перекрытой сводчатым перекрытием и открывается вторым ярусом арок в неф, который сам перекрыт аналогичным сводом. Если бы в данном случае требовались окна верхнего этажа, единственным необходимым изменением было бы расширить центральное пространство и галерею вместо того, чтобы придать им простые своды, и тогда мы получили бы модель в небольшом масштабе совершенного устройства церкви со сводами и нефами, немного увеличив высоту. Однако большинство наших нормандских церквей в Англии несовершенны по двум параметрам по сравнению с этим идеалом. В них нет ни выступа в центральное пространство, ни сводов на галерею над нефом. У некоторых, таких как Дарем и Линдисфарн, было первое, а у Глостера и, возможно, Тьюксбери - второе; но я не знаю ни о какой существующей церкви в Англии, ни о какой, возможно, очень ранней, даже в Нормандии, в которой есть и то, и другое. Часовня в Тауэре - ближайший подход; и, как ни странно, в Вестминстере, построенном до завоевания, похоже (если я правильно прочитал описание), были выполнены все эти элементы, центральное пространство было сводчатым, а проход также двухэтажным. Такое часто имело место в Центральной Франции, даже на раннем этапе, как мы видим в церкви Святого Стефана в Невере,

возведенной около 1063 года, где мы находим проходы с пазовидным перекрытием, галереи-нефы с полузакрытым сводом, этажерку, а над ней сводчатый проход в неф.

Церкви Нотр-Дам-дю-Пон в Клермоне, Иссеуар и некоторые другие, построенные примерно того же времени в Оверни, на один пункт менее завершены, имея все перечисленные мною особенности, за исключением только клироса: я также не знаю, есть ли в Нормандии какой-либо образец столь завершённый и раннего времени, так что церковь короля Эдуарда, по-видимому, опередила свои образцы в Нормандии, и ее модель не была достигнута ее преемниками в Англии.

Эти принципы сочетания были достигнуты, и их было легко воплотить в целостное здание.

Неф, подобный тому, который я описал, может быть либо продолжен алтарной аркой на хорах и закончен апсидой; либо два таких ряда зданий могут пересекаться, причем пересекающее пространство увенчано центральной башней, поддерживаемой четырьмя высокими арками и массивными опорами. Восточный конец обычно заканчивался апсидой; поперечное здание, или трансепт, - фронтонами; а неф, возможно, - фронтоном по бокам от двух башен, которые заканчивали его проходы или выступали за них. Трансепты могут иметь два прохода, как в Винчестере и Эли; по одному, как в Дареме и Питерборо; или ни одного, как в Кентербери, Сент-Олбансе и Норвиче. В последнем случае апсидальные часовни, вероятно, выступали бы с его восточной стороны; и, если хоровой проход проходит вокруг апсиды, подобные часовни могут выходить из нее.

Это дает нам полный механический идеал великой нормандской церкви, хотя существует множество разновидностей, которые она может принять.

Я так долго занимал ваше время элементарным исследованием этого стиля, что вынужден отложить до следующей лекции любые попытки описать его реальные проявления.

Я только сейчас скажу, что огромный масштаб и бесконечное количество архитектурных работ, предпринятых и в большинстве случаев доведенных до конца ранними норманнскими строителями, таковы, что поражают воображение, когда мы созерцаем их. Почти каждый собор и большое аббатство были перестроены с колоссальным размахом; основывались новые соборы и новые аббатства; и церкви всех степеней, от этих огромных храмов до самой маленькой деревенской церквушки, возводились по всей длине и ширине страны; в то время как замки самых зловещих размеров и поразительной прочности возвышались во всех направлениях; один класс зданий, казалось, умилял божественную помощь, а другой бросал вызов человеческому сопротивлению, как будто царства небесные и земные должны были "подвергнуться насилию", а "жестоким должны были взять их силой".

Вероятно, немногие периоды в мировой истории были отмечены строительством более многочисленных и обширных зданий. Их архитектура, как замечает мистер Фримен, "скорее величественна и ужасна, чем прекрасна, ни один стиль не является более по-настоящему религиозным или более проникнут духом и положением церкви" (и, можно добавить, государства) "в свое время", и ни одна эпоха "не создавала сооружений, количество, размер, великолепие и богатство которых являются более достойным свидетельством рвения и щедрости их основателей".

ЛЕКЦИЯ XII.

Переходный период.

Часовня Святого Иоанна, Лондонский Тауэр—St. Аббатство Албан—St. Стефана в Кане —Соборы Винчестера, Эли, Лондона, Рочестера и Норвича—Аббатская церковь в Бери Сент—Эдмундс—Глостерский собор—Аббатство Тьюксбери—Соборы Вустера и Дарема—Уолтемское аббатство—Крайстчерч, Хантс.

НТеперь, когда я в общих чертах описал внутренние принципы нормандской архитектуры, я перейду к нескольким кратким описаниям некоторых из ее ранних творений, или, скорее, к

выбору тех из них, которые дошли до наших дней или о которых мы располагаем достаточной информацией, чтобы сделать их рассмотрение полезным.

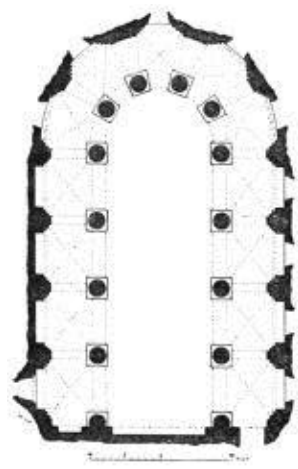


Рис. 242.—Часовня Святого Иоанна в Лондонском тауэре.

Я уже довольно подробно говорил о соборе Ланфранка в Кентерберии и о его сходстве в общем плане с церковью аббатства Святого Этьена Завоевателя в Кане. Мне еще не раз придется возвращаться к этому собору при описании дополнений и изменений более позднего времени; но от оригинальной работы Ланфрана не осталось ничего достаточно важного, чтобы я мог уделить ей ваше время.

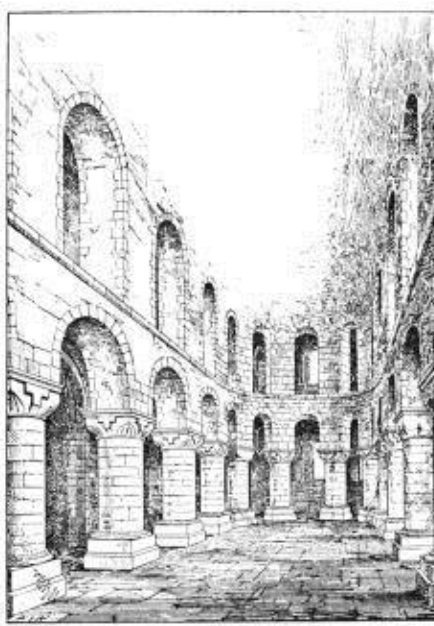


Рис. 243.—Часовня Святого Иоанна в Лондонском тауэре.

Вид, обращенный на восток.

Я также упомянул часовню в Лондонском Тауэре: к этому наиболее совершенному и типичному образцу очень раннего нормандского периода я привожу несколько иллюстраций. Строго простое, как и подобает часовне крепости, оно, тем не менее, является настолько законченным и хорошо спроектированным зданием, насколько это вообще возможно. Апсидальный, с непрерывными проходами, двухэтажный, со сводчатыми по всему центральному пространству и верхнему проходу сводчатыми карнизами без надписей, становящийся в первом случае полудомическим по достижении апсиды, а нижний придел - полукруглым, он в идеале

более совершенен, чем хоры любой английской или нормандской церкви, с которой я знаком, того периода, и в этом отношении параллелен великим церквям Оверни, которым нужен только клирос, чтобы придать ему законченный вид; модель совершенного хора с полным отсутствием декоративного убранства. (за исключением капителей колонн) декоративных деталей. Некоторые из этих капителей похожи на те, что преобладают в Сент-Этьене в Кане и которые встречаются в работе Ремигиуса в Линкольне; они представляют собой смутное воспоминание о коринфской капительнице с крестообразным блоком, представляющим розетку в абаке; ибо, следует всегда помнить, что счеты коринфской капители не были прототипом романской, в которой существенный обман наложен на изящные счеты классической колонны. Я привожу рисунки из Кана ([рис. 248](#)), из Башни ([рис. 245](#), [246](#), [247](#)) и от линкольна ([рис. 249](#)), чтобы объяснить идентичность и особые характеристики этих заглавных букв. Общий резервный капитал также используется свободно.



Рис. 244.—Часовня Святого Иоанна в Лондонском тауэре.

Южный проход.

В следующий раз я отправлюсь в Сент . Альбанский; не то чтобы я мог определенно утверждать, что он следующий по времени; но потому, что он стоял первым по рангу среди аббатств, как Кентерберийский среди соборов; потому что он был построен другом и компаньоном Ланфрана; и потому, что грубость его материала, лишаящего его всех декоративных особенностей, делает его более типичным и элементарным примером, чем любой другой, которым мы располагаем.

Основанная всего через десять лет после гонений Диокла, когда святой Альбан стал протомучеником Британии, разрушенная во время нашествия саксов-язычников и преобразованная в аббатство в последние годы восьмого века Оффой, королем Мерсии, церковь Св. Альбан прославилась на весь христианский мир.

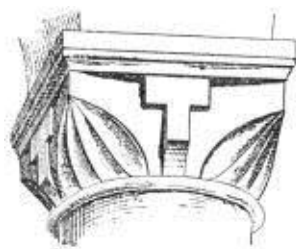


Рис. 245.—Часовня Святого Иоанна, Лондонский тауэр. Столица.

Два последних англосаксонских аббата, приняв решение о его реконструкции, потратили много сил на раскопки среди руин соседнего римского города Верулам, чтобы раздобыть материалы для работ; но ужасный голод, за которым последовало вторжение норманнов, помешал осуществлению их намерений.



Рис. 246.

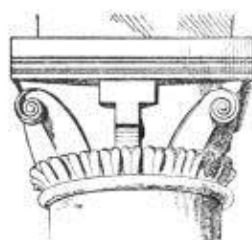


Рис. 247.

Часовня Святого Иоанна в Лондонском тауэре. Заглавные буквы.

В 1077 году Павел, монах монастыря Святого Стефана в Кане и родственник Ланфранка, был назначен на аббатство; и в течение первых одиннадцати лет своего пребывания на этом посту он “построил всю церковь” “из камней и черепицы из древнего города Верулам”. Я предполагаю, однако, что это заявление Мэтью Пэриса следует воспринимать с некоторым смягчением, поскольку мы не находим, что посвящение состоялось до 1115 года.

Возведенная таким образом церковь, хотя и невзрачная по материалу и простой работы, была потрясающей по своим масштабам и необычайно массивной по конструкции.



Рис. 248.—Собор Святого Стефана, Кан.

Любопытно, что, в то время как настоятель собора Святого Стефана, когда его назначили митрополитом всея Англии, довольствовался копией церкви своего аббатства для своего столичного собора, простой монах того же монастыря, когда его назначили главой первого английского аббатства, вышел так далеко за рамки своей прежней церкви в масштабах своей новой.

Достаточно взглянуть на два плана, чтобы увидеть степень различия (рис. 250, 251). В то время как в соборе Святого Стефана неф (включая фасад) имеет девять отсеков, в соборе Святого У Альбана их тринадцать; в то время как в каждом трансепте бывшей церкви было два пролета и одна апсидальная часовня, в каждом трансепте последней было по три пролета и две часовни; и, в то время как у хора в Кане было только два пролета, кроме апсиды, у хора Св. Альбан выпил четыре.

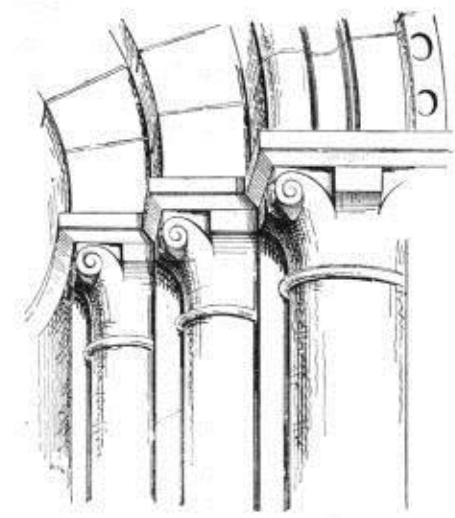


Рис. 249.—Линкольнский собор.

Западный фасад также отличался тем, что в то время как фасад в Кане имел башни, заканчивающиеся в концах нефов, фасад в церкви Св. "Альбан" полностью выступал за боковые стены, таким образом увеличивая ширину фасада вдвое по сравнению с проходами. Влияние всех этих изменений на размеры зданий заключалось в том, что, в то время как собор Святого Стефана имел всего 300 футов в длину, собор Святого Альбана был 465; что, в то время как трансепт первого имел 140 футов в длину, то в соборе Святого Площадь Албана составляла 210 футов; и что ширина двух западных фасадов составляла соответственно 88 футов и 155 футов.^[25]

Конструкция, хотя и отличалась самой жесткой и почти изможденной простотой, была удивительно пропорциональной; и, по сравнению с нормандскими церквями из более добротных материалов, кажется скорее блочной моделью, чем законченным сооружением. Причиной этого стало использование, почти полностью за исключением более тонких материалов, римской плитки из Ветулама. С их помощью построена почти исключительно не только большая часть стен, но и колонны, арки, окна, струнные дорожки и другие детали, обычно выполненные из камня.

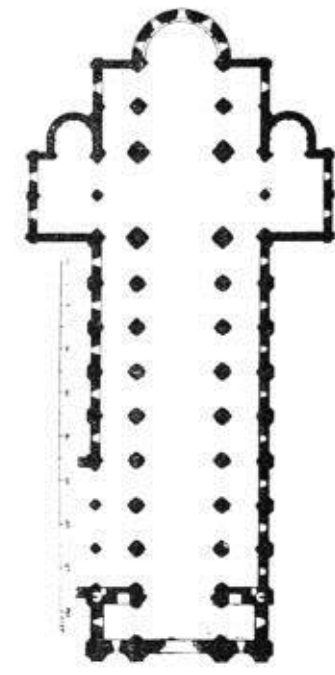


Рис. 250.—Собор Святого Стефана, Кан.

Можно было бы предположить, что обширное сооружение, возведенное из таких материалов, могло бы иметь очень живописный вид и что насыщенный и глубокий красный цвет кирпича, чередующийся с таким же количеством крупнозернистого раствора в швах и перемежающийся с грубой обработкой кремнем, мог бы придать общему колориту здания теплоту тона и богатство текстуры, которые, на общий взгляд, могли бы с лихвой компенсировать его аскетичную простоту. Но, о! не рассказывайте об этом в нашем белгравийском Гате; и не публикуйте это на улицах нашего тибурнийского Аскалона! Эти нормандские строители, как и слишком многие из их потомков в наши дни, не имели подобных художественных представлений, но радовались тому, что покрывали все здание — внутри и снаружи — одним равномерным слоем самой гладкой и белой штукатурки! Сент—Олбан, если смотреть на него из руин Старого Верулама, должно быть, выглядел как своего рода “Моэл Винн” — *белая гора*; или, как творение Мерлина, высеченное из цельного куска мрамора ([рис. 252](#))! Наше романтическое старое Средневековье не было защищено от такого обаяния, ибо мы находим, что святой Уилфрид прославлялся тем, что отмыл Йоркский собор своего времени “белее снега”; а в Питерборо один из аббатов хвастался, что он так искусно побелил свой собор, что он казался высеченным из цельного камня! Но давайте утешимся. Аббат Поль не опускался так низко! Он интересовался родственными искусствами; и мы находим записи о том, что он обогатил росписью своды апсиды за главным алтарем. Он не был одинок в своем пристрастии к подобным украшениям; ибо теперь мы обнаруживаем, что каждая часть простых старых оштукатуренных стен, колонн, арок и сводчатого перекрытия в разные периоды сильно обогащалась, западная сторона больших опор нефа была богато расписана фигурами и сюжетами, подобными расположенным напротив них алтарям.

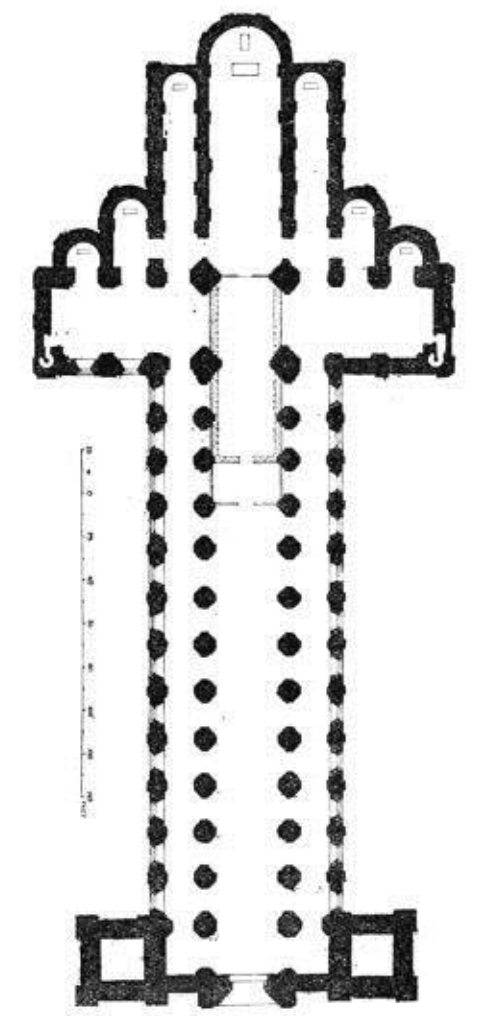


Рис. 251.—План Сент-Олбанс.

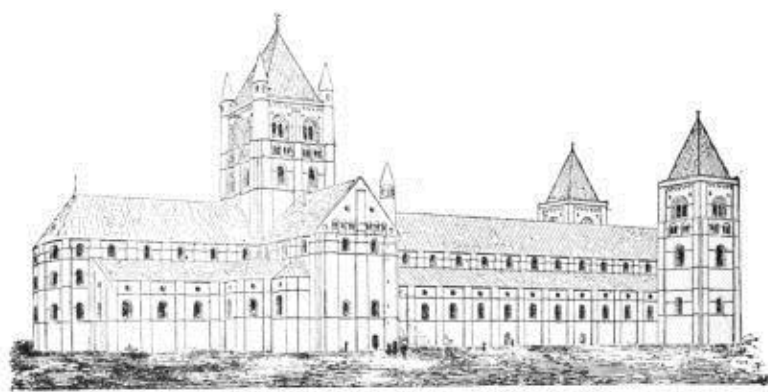


Рис. 252.—Аббатство Св. Альбана в конце 11 века.

С таким художественным рельефом, как этот, добавленным к суровому и массивному величию его частей и колоссальному масштабу целого, а также с великолепием святилища протомученика, многочисленных алтарей и других предметов, придающих красоту и торжественность, можно легко представить, что внутренний эффект, несмотря на отсутствие архитектурных деталей, был столь же благородным, сколь и уникальным.

Можно доказать, что внутренние крыши были замаскированы ровными потолками, без сомнения, великолепно расписанными, как тот, который все еще сохранился над современной церковью в Хильдесхайме на Севере Германии, или тот, который совсем недавно был выполнен

мистером Берджесом с помощью очаровательного искусства мистера Пойнтера над нефом Уолтемского аббатства. Нынешние расписные потолки, без сомнения, являются прямыми преемниками нормандских.

Посередине возвышались колоссальные опоры и арки, поддерживавшие башню, между которыми высоко над церковью парил открытый фонарь, а под этим величественным центром колоссального креста располагались партер монашеского хора.

Я иллюстрирую это удивительно величественное сооружение несколькими рисунками целого и отдельных частей. Из этого будет видно, как просто и почти исключительно он полагается на самые элементарные принципы для создания своего архитектурного эффекта. Во-первых, за ее общую группировку и пропорции, которые являются совершенной моделью типичной нормандской церкви, лишенной обычных деталей; и, во-вторых, за простой принцип разделения ордеров, который я уже объяснял ранее, но который используется почти во всех случаях без помощи декоративных стержней или лепнины.

Пропорции внутреннего возвышения таковы, что, если разделить всю высоту стены на девять частей, четыре из них придется на главную аркаду, две - на трифорий, или галерею, и три - на задний этаж ([рис. 253](#)).

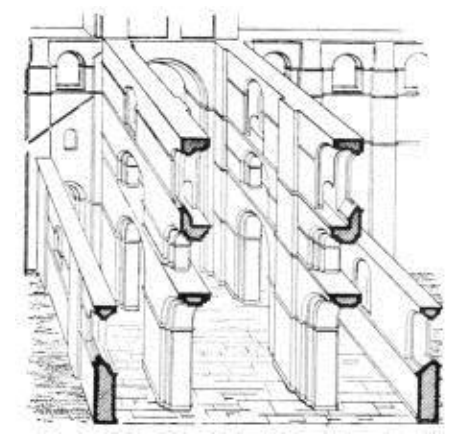


Рис. 253. Вид нефа в разрезе собора Святого Олбана.

Арки каждого из них трех порядков и, по большей части, без опор; сечение косяка и арки одинаковое, разделены только простым самозванцем. Широкая пилястровая опора проходит по фасаду каждой опоры от пола до потолка.

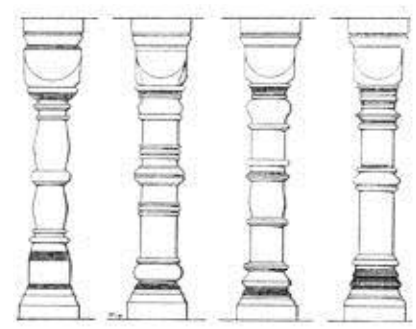


Рис. 254. Аббатство Святого Альбана. Балясины.

Однако в трансепте трифорий выполнен по-другому, разделен на соединенные арки и поддерживается каменными опорами. Многие из этих стволов представляют собой балясины (скорее всего, церкви Оффы), которые использовались повторно, с добавлением нормандской

капители и основания, а иногда увеличивались в длине за счет вставки римских плиток ([рис. 254](#)). Как и балясины, которые я имел возможность осмотреть в Дувре и Джарроу, ^[26] они имеют явные следы токарной обработки.

Внешняя стена галерейного этажа была снесена, но о ее прежнем существовании имеются отчетливые свидетельства; отметина крыши, видимая на фоне трансептов, показывает, что стены прохода были опущены примерно на 8 или 9 футов. Только три пролета нефов сохранили свои своды, которые имеют наиболее типичную форму перекрытия. Это может служить почти несомненным доказательством того, что крыши на всем протяжении были лишены парапетов. Фасады трансепта были разделены посередине широким пилястровым контрфорсом и обрамлены аналогичными по бокам. Их окна, как и почти все другие, отличаются величайшей простотой; три углубленных порядка в косяках и арках, с дополнениями к двум внешним: над выступающей линией фронтонов, однако, были ряды двойных окон, разделенных каменными шахтами. В западном углу каждого трансепта есть лестница, ведущая в декоративную круглую башенку с четырьмя двойными окнами на верхнем ярусе, которая, скорее всего, была увенчана конусом. Эти лестницы вели в проходы трифориума и на крышу.

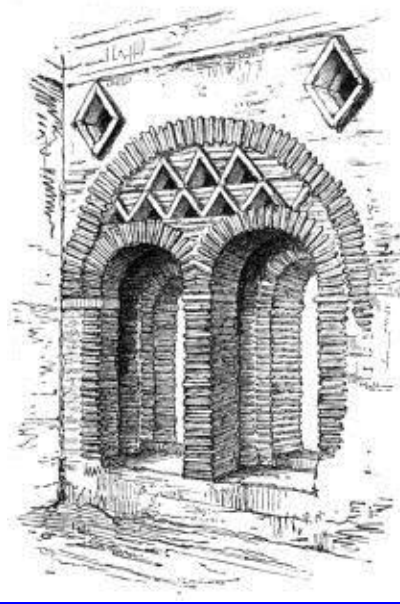


Рис. 255.—Ступень колокольни Тауэра Сент-Олбанс.

Башня имеет три ступени над гребнями крыш. На нижнем этаже есть простые окна, освещающие фонарь; на втором с каждой стороны по две пары двойных окон; а на верхнем этаже есть два таких окна большого размера. Башня обрамлена пилястрами-контрфорсами, переходящими в верхнем этаже в круглые башенки.

Затем я возьму Винчестерский собор. Йорк мог бы претендовать на первенство в качестве столичной церкви, но его нормандские остатки настолько малы по площади, что сводят на нет его притязания. Однако я могу упомянуть, что профессор Уиллис (чье изумительное восприятие свидетельств старины позволяет ему почти с точностью описывать здания, из которых обычный наблюдатель заключил бы, что никаких реликвий или свидетельств не существует) показал нам, что нормандский собор в Йорке (построенный вскоре после 1070 года) был сооружением невероятных размеров и превосходил по ширине нефа любую церковь в Англии; его длина составляла 50 футов от центра до центра опор.

Можно сказать, что в те далекие времена Винчестер соперничал с Лондоном как столица Англии; ибо это была столица того саксонского королевства, которое подчинило себе все остальные и короли которого стали королями Англии; в то время как Лондон — единственная столица Эссекса, королевства, подчиненного Кенту, — был обязан своим величием просто своей реке.

Мы уже видели, что собор, основанный Биринусом в седьмом веке, был перестроен Этельвольдом и Эльфеге в десятом веке.

В 1079 году он был снова перестроен епископом Уолкелином, капелланом и родственником Завоевателя, и закончен примерно в 1093 году.

Собор Уолкелина превосходил по размаху даже грандиозную работу аббата Пола в Сент-Олбанс. Альбанский. Его неф состоял из одиннадцати отсеков, не считая двух огромных западных башен. В каждом его трансепте было по четыре пролета; в восточном рукаве - четыре пролета, помимо апсиды, которая имела окружающий проход и была обрамлена двумя небольшими башнями.

Его длина, независимо от восточной часовни, составляла 485 футов; или, включая эту часовню, 530 футов. Длина трансепта был 225 футов (это было дважды нефами, что на ул. Альбан был unaisled), размеры которых превышают ул. Альбана, и оставить метрополитен-церковь Ланфрана

далеко на заднем плане. Ширина нефа и его приделов также была больше, чем у церкви Св. У Албана.

Архитектура этого огромного храма отличалась строгой простотой, хотя, будучи выполненной из камня, она была гораздо более совершенной, чем у святого Албана. На самом деле это было полное и типичное развитие ранних норманнов, с завершенностью каждой черты, хотя все они были в самом простом наряде.

Все, что сейчас осталось от этой даты, - это трансепты и крипта (рис. [257](#)) восточного рукава, и их можно описать как учебник нормана в его более ранней форме. Трансепты, как уже говорилось, имели двойные проходы, и (как в Кентерберии, Эли и в Кане) внешний пролет каждого из них пересекала галерея, опирающаяся на массивную круглую колонну, чтобы сделать верхний проход непрерывным.

План опор трансепта, который, вероятно, повторяет план остальной части церкви, очень совершенен и типичен ([рис. 256](#)).



Рис. 256. Винчестерский собор.

Их цифра может быть сгенерирована с помощью процесса, который я описал в своей прошлой лекции. Возьмите блок стены длиной примерно вдвое меньше его толщины; вырежьте в каждом из его углов углубление для опоры; замените половину или три четверти стержней на ту часть, которая поддерживает каждую опору; и собственно опора готова. Однако он по-прежнему нуждается в опорах для перекрытия прохода с одной стороны и для центральной крыши с другой. Первое достигается добавлением к этой стороне пилястры такого же размера, что и поперечное ребро свода, и заменой ее передней части полукруглой шахтой; второе - аналогичным выступом с добавлением двух меньших шахт по бокам. Ничто не может быть более совершенным или более типичным, чем это расположение. Капители повсюду выполнены в виде подушек в их более простой форме; квадратные арочные ордена и без надписей. Поскольку стена разделена на три части по всей высоте, можно сказать, что верхняя, или нижний этаж, занимает одну треть; остальная часть разделена между большой аркадой и галереей, или верхним проходом, в пропорциях примерно четыре к трем.

Галерея, или пирс трифорий, похожа по плану на нижеприведенную, но арка разделена на две части по ширине, в подчиненном порядке, центральным валом, несущим две арки меньшего размера. Нижний этаж в его более типичном отсеке разделен на три части небольшими шахтами, боковые пространства представляют собой низкие арки, а центральное пространство значительно приподнято и содержит окно.

Через этот этаж проходит проход в толще стены, который правильнее было бы назвать трифорием.

Возвышение трансепта разделено по вертикали на два отсека большим пилястровым контрфорсом, как снаружи, так и внутри, и снаружи обрамлено аналогичными контрфорсами. По высоте он разделен на три этажа, начиная с уже описанных внутренних помещений, проходы, естественно, содержат два из этих этажей; верхний из которых имеет маленькие окна по бокам и большие во фронтонах. Окна (как правило) распахиваются поодиночке, снаружи и внутри, с глубоким растопыренным косяком, заполняющим промежуток внутри. Фасады верхнего этажа трансептов расположены внутри так, чтобы соответствовать внутреннему этажу. Фронтон южного трансепта дополнен пересекающимися аркадами.

К сожалению, центральная башня раннего периода рухнула вскоре после своего возведения, восстав, как считалось, против неблагодарной задачи затенять тело ненавистного Руфуса.

Такое неподобающее поведение привело к тому, что работа стала несовершенной; ибо, если бы переход сохранился, можно было бы придать хорам и нефу изрядную долю уверенности. Как бы то ни было, мы не можем провести какую-либо воображаемую реставрацию, поскольку весь центр с прилегающими отсеками был перестроен в более позднем нормандском стиле под влиянием болезненного страха перед повторной катастрофой, что привело к чрезмерной громоздкости опор, где более прочный фундамент и материалы повышенной прочности обеспечили бы достаточную надежность. Будем надеяться, что второй Руфус не будет похоронен в тени наших драгоценных памятников истории искусства! Башня, однако, в восстановленном виде представляет собой благородное произведение искусства, хотя и небольшой высоты. То, что такая четкость пропорций не считалась существенной для стиля, у нас есть практические доказательства в St. Олбанс, Тьюксбери и Норвич; таким образом, мы можем с уверенностью заключить, что, как и ненужная масса обновленных опор, это было результатом страха, что их мощь снова откажет навесу над рыжеволосым королем, который все еще лежал посреди церкви, хотя и был удален на несколько футов от того, чтобы находиться под башней.

Склеп ([рис. 257](#)), который придает нам форму первоначального святилища и восточной часовни, является прекрасным примером раннего нормандского периода, где он использовался для простых целей. Колонны имеют некоторое сходство с колоннами работы короля Эдуарда в Вестминстере, хотя и намного светлее. Однако их пропорции невозможно разглядеть из-за того, что они зарыты глубоко в землю, что, к сожалению, является не единственным варварством, за которое несет ответственность тамошний орден.

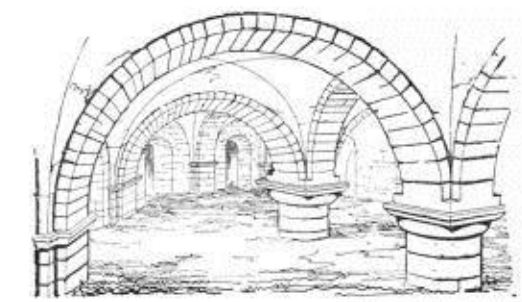


Рис. 257.Крипта Винчестерского собора.

Неф, как хорошо известно, был переделан в другом стиле Уайкхэмом и его предшественником Эддингтоном ([рис. 258](#)); последний из них, я полагаю, должен был разрушить две западные башни, если их когда-либо поднимали. Мы знаем их только по их основам.

В том же графстве находятся два благородных священника Крайстчерча и Ромси, первого из которых я сейчас упомяну; тем временем я мысленно перенесу вас в Эли, где брат Уолкелина, аббат Симеон, несколько позже и в глубокой старости предпринял масштабную реконструкцию церкви своего аббатства. Частями, построенными или начатыми Симеоном, были восточный рукав, трансепты, центральная башня и, вероятно, ниша нефа; ибо, следует помнить, что восточный рукав в те дни был не хором, как впоследствии стало принято, а скорее святилищем, или, правильнее сказать, святилищем и пресвитерией, соединенными вместе. Хоры, то есть места для монахов или каноников, которые сидели на хоре, находились под центральной башней и часто немного заходили в то, что мы называем нефом. В результате в тех случаях, когда средства не позволяли сначала достроить все здание, было принято строить от восточного торца до второй или третьей колонны нефа, чтобы удовлетворить фактические потребности, а также обеспечить примыкание к центральной башне.

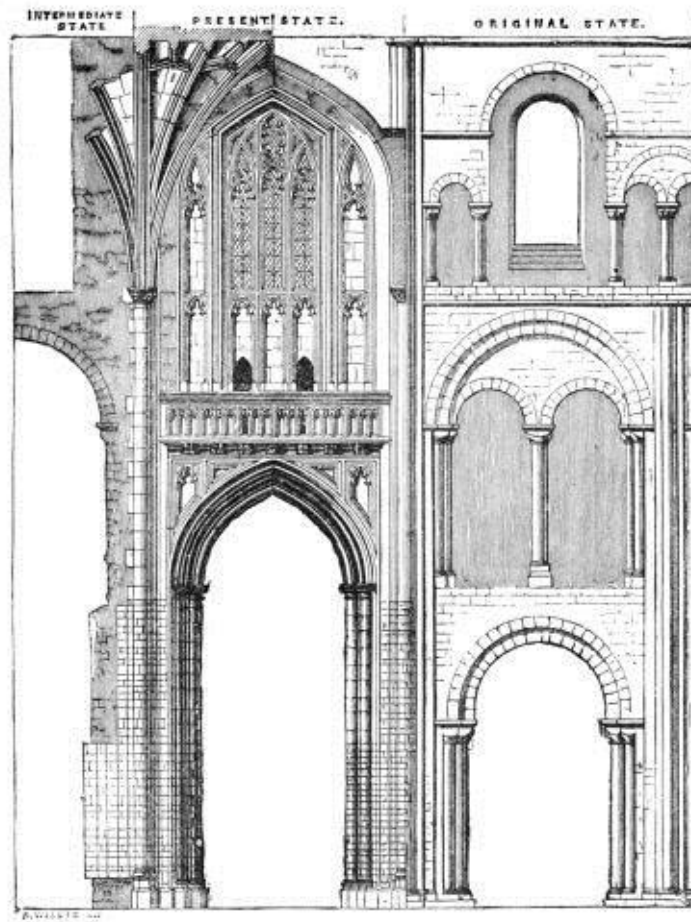


Рис. 258. Неф Винчестерского собора.

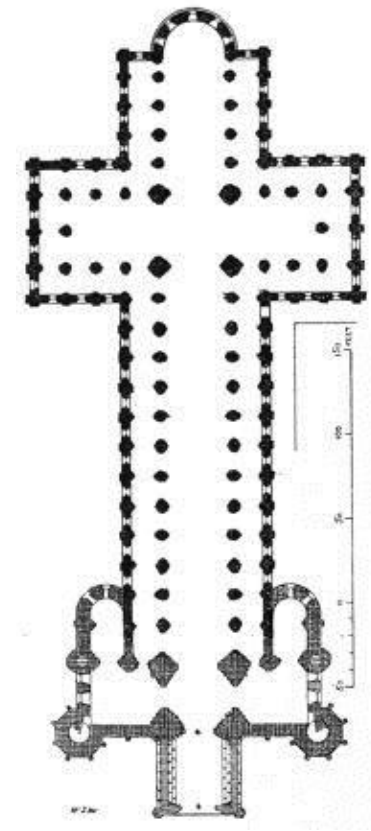


Рис. 259.—План собора Эли.

План игумена Симеона был составлен в самом крупном масштабе ([рис. 259](#)). Его трансепты имели каждый по четыре пролета в длину и, как и в церкви его брата в Винчестере, имели проходы с обеих сторон. Он также построил галерею поперек трансепта, как в Кентерберии и Винчестере. Его восточный рукав состоял из четырех полных отсеков, к которым был добавлен отсек поменьше и апсида без ограждения. Проходы восточного рукава заканчивались квадратом. Колонны трансепта, как правило, были круглыми, хотя в некоторых случаях и сгруппированными, и их капители полностью отличались от тех, которые использовал его брат, являясь причудливым напоминанием о коринфских.

Пропорции интерьера с точки зрения высоты отличаются от пропорций Винчестера; и, по-видимому, поскольку высота разделена на три части, одна была отведена галерее или трифоррию, а остальная часть разделена между большой аркадой и клерсториумом в пропорциях четыре к трем; так что главная аркада сохраняет те же пропорции, что и в Винчестере, здесь больше трифория и меньше клерстория, различия были увеличены при постройке нефа.

Галереи, первоначально построенные по концам трансептов, были демонтированы в более поздние, хотя все еще нормандские, времена; на их месте была возведена аркада с небольшим выступом. Верхний этаж отличается от Винчестерского арками трех проемов, расположенных на одинаковой высоте, а планы опор значительно отличаются. Те, что находятся в трансептах (как уже говорилось), круглые и сгруппированы, причем последние состоят из обычной группы из трех стволов на боковых гранях, с одним стволом сзади и спереди для сводов и крыши, образуя вместе совершенно однородную группу из четырех больших и четырех меньших стволов ([рис. 260](#)). К круглым колоннам со стороны, обращенной к проходу, прикреплены пилястры со стержнем ([рис. 261](#)).

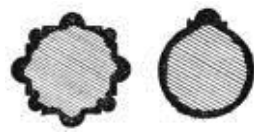


Рис. 260. Рис. 261.

Опоры трансепта, собор Эли.

Опоры нефа имеют чередующуюся форму. Первый основан на круглой колонне, но имеет не только пилястру со стержнем сзади, как в трансептах, но и две колонны, поддерживающие дополнительный арочный порядок, спереди, и группу из трех, поднимающуюся на крышу ([рис. 262](#)). Пирс другой формы похож на пирс в Винчестере, с добавлением дополнительного порядка, и имеет тройную шахту, идущую до крыши, как описано в последнем описании ([рис. 263](#)).

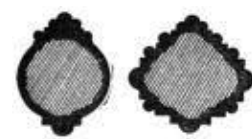


Рис. 262. Рис. 263.

Опоры нефа, собор Эли.

Опоры из трифория очень похожи, хотя и легче, за исключением того, что круглая стойка имеет боковые стержни для поддержания подпруги. Все заказы формируются.

Неизвестно, насколько общий план был изначально разработан Симеоном, но он отличается от других соборных церквей и аббатств наличием великолепного трансепта в западной части. Могло ли то, что мы называем фундаментами башен в Винчестере, быть предзнаменованием этого сооружения, я судить не могу; но, судя по его необычайному масштабу (намного превышающему масштаб западных башен в целом), я не думаю, что это маловероятно. Также было какое-то отдаленное сходство с этим фасадом в Бери. Хотя, судя по количеству его отсеков, можно было бы подумать, что размеры Эли и Винчестера не сильно отличаются, существует несоответствие в основном масштабе, из-за которого он сильно отстает от размеров церкви Уокелин. Ширина нефов от центра до центра опор составляет соответственно 42 фута 6 дюймов и 37 футов 6 дюймов; а ширина отсеков, измеренная аналогичным образом, составляет около 22 футов и 19 футов 9 дюймов.

Неф состоит из тринадцати отсеков, не считая западного трансепта. Эти части были добавлены в течение двенадцатого века, в результате чего вся длина (без учета западного крыльца, добавленного в другом стиле) составила около 420 футов, трансепт - около 190 футов в длину.

, Конечно, была, как обычно, центральная башня, но в середине западного трансепта находилась вторая башня огромных размеров и, вероятно, большей высоты, которая была обрамлена по углам огромными многоугольными лестничными башенками, а с восточных сторон выступали большие и благородные апсидальные часовни. Эти части выполнены в переходном стиле, которого я не касаюсь в ходе этого занятия; но здесь я могу сказать, что, независимо от того, спроектировано ли это с самого начала или нет, более великолепное дополнение к обычным чертам большого собора или церкви аббатства, трудно себе представить, хотя каков был его эффект, когда существовала центральная башня, а западная была увенчана огромным свинцовым шпилем, сейчас трудно оценить.

Башня аббата Симеона имела тот же радикальный недостаток, что и башня, построенная его братом, и хотя она простояла дольше (под ней не было Руфа), в конце концов она рухнула, и на смену ей пришло замечательное сооружение, которое сейчас образует уникальный центр великолепного храма.

Дверные проемы, окна и т.д. Я сейчас рассматривать не буду, хотя некоторые из последних очень красивы. Если бы в ходе настоящей лекции я не ограничился постройками, начатыми в одиннадцатом веке, я бы обратил здесь внимание на Питерборо, восточная оконечность которого была явной имитацией оконечности аббата Симеона.

Игумен Симеон умер в 1093 году в возрасте ста лет. Современником или очевидцем какого длительного хода событий он был! Возможно, он помнил поздравления, вызванные провалом предсказаний о приближении конца света в 1000 году. Будучи родственником герцогской семьи Нормандии, он, возможно, был свидетелем, когда в раннем зрелом возрасте прибыли Этельред и Эмма с предназначенным им королем, исповедником и святым, когда они бежали от опустошительных действий короля Свейна; и он, возможно, даже руководил воспитанием короля-исповедника. В архитектуре он, возможно, почти с момента ее зарождения наблюдал за развитием нормандского стиля и в раннем среднем возрасте участвовал в освящении церкви аббатства герцогини Джудит в Берне, которая сейчас является для нас самым ранним образцом того, что тогда было восходящим искусством Нормандии, а много лет спустя стало искусством Англии, и из которого он и его брат, теперь в преклонном возрасте, стали соответственно основателями двух самых благородных образцов.

Прежде чем описывать какие-либо другие из сохранившихся работ того периода, я перенесу вас в воображении к той, которая давно прекратила свое существование. Собор Святого Павла в Лондоне был основан, как мы видели, в начале седьмого века Меллитом, епископом-миссионером, и Себертом, королем Эссекса. После того, как он был уничтожен пожаром, его восстановление было начато в 1083 году епископом Морисом. Построенное тогда сооружение имело самые обширные размеры. Элементарный масштаб был даже больше, чем у Винчестера, поскольку ширина нефа от центра до центра колонн составляла 46 футов 6 дюймов, в то время как у Винчестера - 42 фута 6 дюймов. Нэф имел двенадцать пролетов в длину, а в каждом трансепте было по пять пролетов, что превосходило в этом отношении (насколько я знаю) любую другую нормандскую церковь, за исключением аббатства Бери Сент-Эдмундс. В трансептах было два нефа. На хорах было, вероятно, четыре пролета, но о его восточном окончании я ничего не знаю.

Центральная башня, должно быть, имела площадь около 60 футов, а длина трансепта - 300 футов. Хоры располагались высоко в обширном склепе (по всей вероятности, преемнике того, который, как я предположил, епископ Меллит построил по образцу собора Святого Петра в Риме). Я не уверен, были ли две западные башни, расположенные за внешними стенами нефов, подобно башням аббата Павла в церкви Св. Альбана, первоначальной постройки.

Архитектура интерьера, кажется, чем-то напоминала архитектуру Винчестера, но была более величественной и богато украшенной. План колонн кажется точно таким же; но арки как главной аркады, так и галереи были отлиты и, по-видимому, обозначены обогащенной надписью. Трифориевые арки не показаны разделенными, но я думаю, что это произошло из-за изменения оригинальной работы. В верхнем этаже в каждом отсеке было по три отверстия. Стены прохода внутри были украшены аркадами под окнами. Мы не можем судить, являются ли круглые окна, которые, по мнению Холлара, освещают этаж трифориума, оригинальными, такими как в Уолтеме.

Об этом колоссальном сооружении Уильям Малмсберийский, видевший его в неизменном виде, отмечает, что “великолепие его украшений таково, что оно считается достойным быть причисленным к самым прославленным сооружениям; размеры крипты и вместимость храма наверху таковы, что, кажется, его хватит для размещения любого множества людей”.

Наш старый лондонский собор на протяжении всего периода своего существования, по-видимому, был крупнейшим в Англии и одним из крупнейших в Европе, - его размеры на более

поздний срок составили 600 футов с востока на запад, 300 футов с севера на юг и 520 футов в высоту его шпиля.

Одним из великих строителей первой расы англо-норманнов был Гундульф, монах знаменитого аббатства Бек и друг Ланфранка, который в 1077 году посвятил его в сан епископа Рочестерского.

Он перестроил свой собор, первоначально основанный епископом-миссионером Юстусом; но очень сомнительно, сохранилась ли сейчас какая-либо важная часть его собора.^[27] Он также основал замок в Рочестере, хотя и не строил великолепную крепость, которую ему обычно приписывают. Однако он построил еще более грандиозную крепость Лондонского Тауэра, включая уже описанную часовню, поскольку король регулярно нанимал его в качестве инспектора работ.^[28] Существующие остатки нормандского стиля в Рочестере настолько сильно отличаются от этого по характеру, что я убежден, что части собора, которые он построил, были только восточной частью, высоко поднятой над криптой, которая была заново отстроена в тринадцатом веке.

Хотя и не совсем в порядке датировки, следующим я возьму великий собор Восточной Англии, который был возведен не на каком-либо древнем месте, а полностью заново в Норвиче; и от которого почти вся первоначальная оболочка дошла до наших дней.

Он был начат в 1096 году епископом Гербертом де Лосинга, который (*О время! О нравы!*) приобрел, среди прочих актов симонии, престол святотатца Руфа за 1900 фунтов стерлингов! — сумму, равную в наших деньгах почти 40 000 фунтов стерлингов. Его апологет оправдывает это тем, что для духовенства законно приобретать права церкви, если они не могут получить их иным способом, добавляя апостольские слова: “Время спасает, потому что дни лукавы”. Папа, однако, не разделял этой точки зрения и приговорил его за его симонианские обычаи построить за свой счет ряд церквей, одной из которых, по—видимому, было это грандиозное сооружение, поскольку ясно указано, что он построил его на свои средства, - самый удивительный факт, хотя он занимал престол двадцать восемь лет; и наше удивление возрастает, когда мы вспоминаем, что камень, из которого оно построено, был перевезен из Нортгемптоншира.

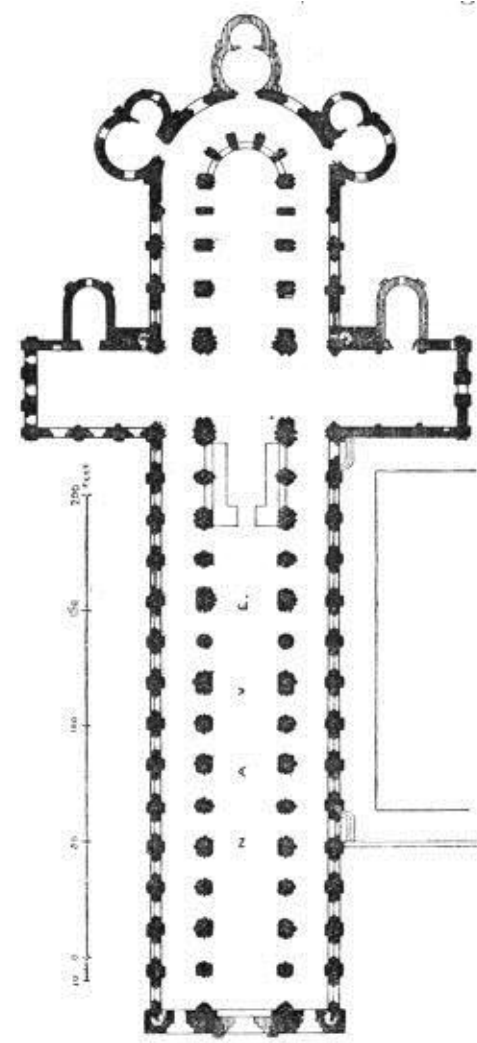


Рис. 264. План Норвичского собора.

План церкви ([рис. 264](#)) отличается от плана церкви Св. Альбан в основном в том, что в каждом трансепте имеется только по одной апсидальной часовне, проходящий непрерывно вокруг большой апсиды, и в выступающих из нее трех часовнях; также в отсутствии западных башен. Сохранились две из названных последними часовен, которые имеют замечательную планировку в виде круга, из восточной части которого выступает апсида. Неф состоит из огромного количества четырнадцати пролетов; в каждом трансепте их по четыре; и в восточном рукаве такое же количество до начала апсиды. Длина составляет 420 футов. без учета восточной часовни, ныне утраченной; длина трансепта составляет 195 футов. Как и у собора Святого Альбана, здесь мы имеем оригинальную центральную башню, поднимающуюся на полную высоту 135 футов. Он богато украшен, как снаружи, так и внутри, рядами аркад и другими декоративными элементами. Внутри него возвышается высокий фонарь, вокруг которого на двух уровнях расположены трифориевые проходы. Угловые контрфорсы снаружи состоят из группы многочисленных стволов, образующих восьмиугольник и заканчивающихся башенками, которые теперь выполнены в другом стиле. Верхняя часть стен любопытным образом заполнена двумя рядами больших кругов. Башня - очень благородное произведение искусства, хотя и несколько эксцентричное по своему дизайну.

Мы находим здесь проход и его галерею, или трифорий, примерно одинаковой высоты и занимающие примерно три четверти высоты стены; остальная часть отведена под нижний этаж. Трифориевые арки неразделенные и очень напоминают арки главной галереи; отличаясь главным образом тем, что они в целом однородны, с небольшим альтернативным разнообразием, в то время как арки ниже подвергаются частым изменениям.

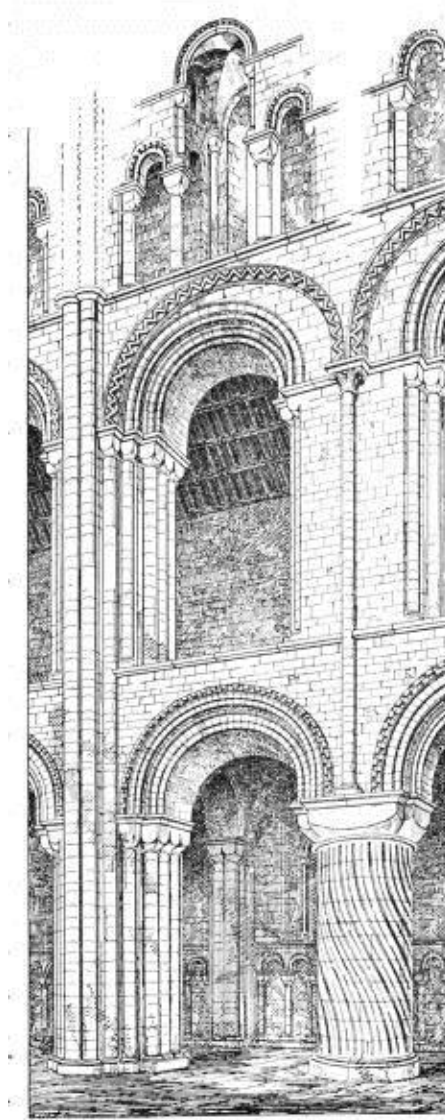


Рис. 265.—Часть нефа Норвичского собора.

Обычный пирс на уровне трифория имеет три шахты в ряд, выложенные широким и простым софитом, в то время как по углам попеременно расположены одна и две углубленные шахты, а у опор попеременно проходят одиночные и парные шахты спереди.

Нижние опоры в некоторых случаях похожи на вышеприведенные, в других ряд из трех опор заменен частью огромной круглой колонны, остальное остается таким, как было описано ранее; и в одном случае с каждой стороны находится простая круглая колонна со спиральными желобками, как в Дареме, Уолтеме и др. ([Рис. 265](#)).

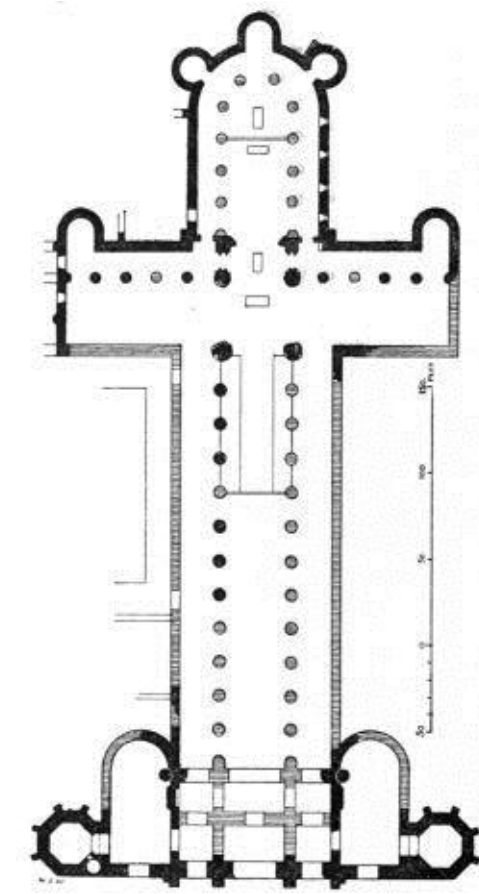


Рис. 266.—План церкви аббатства Бери святого Эдмунда.

На арках появляются зигзаг и планка, а молдинги используются, хотя и в ограниченном количестве. Капители в основном либо типа подушек, либо разновидностей той формы, которую я показывал вам в Лондонском Тауэре, Кане и Линкольне.

Весь внутренний эффект великолепен и благороден в очень высокой степени.

Фасады трансепта разделены здесь на три пролета вместо двух, как в ранее описанных церквях. Аркады восточного крыла значительно отличаются от аркад нефа, в то время как аркады апсиды очень красиво объединяются в непрерывный ряд. Под центральной аркой все еще сохранились разрушенные остатки первоначального епископского престола.

Я могу мимоходом упомянуть замечательный план церкви великого восточноанглийского аббатства в Бери Сент-Эдмундс. Я показываю план местности, по которому можно судить о ее замечательных особенностях и необычайной величине (рис. [266](#)). Длина здания составляла 500 футов, а длина его западного фасада - 250 футов. Последний имеет уникальный тип, его обрамляют две огромные восьмиугольные башни.

Совсем другой тип того же возраста обнаружен в Глостере, возведение которого началось в 1089 году. Здесь, как это было обычно при постройке фундамента англосаксонского периода, под святилищем находится обширный склеп ([рис. 267](#)).

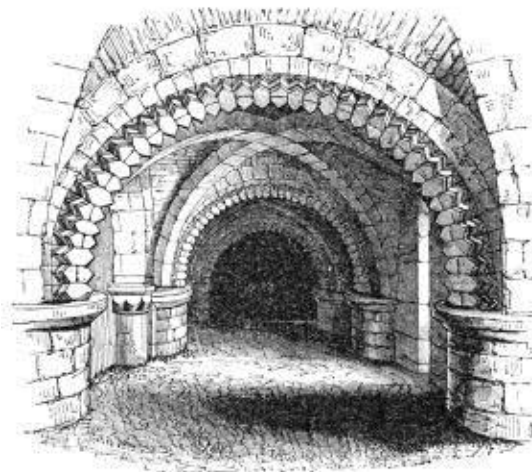


Рис. 267. Крипта Глостерского собора.

Особенностей этой церкви две: во—первых, трифорий, или галерея восточного рукава, перекрыт полукруглым сводом, и из него открываются повторения апсидальных часовен, которые расположены примерно так же, как в Норвиче; и, во-вторых, такой галереи к нефу не существует, но высота там увеличена до нефа; так что у нас есть очень высокий одноэтажный придел к нефу и два ряда приделов очень низких пропорций к восточному рукаву, причем два расположения сходятся лицом к лицу в трансептах. Опоры повсюду представляли собой огромные цилиндрические колонны с очень простыми и неотесанными круглыми капителями.

Этому замечательному типу, с небольшими вариациями, следовали в двух соседних монастырских церквях Тьюксбери и Першор. Во всех случаях она была сильно изменена; но при сравнении одной с другой показано, что во всех трех преобладала одна и та же схема. Ни в одном из них не было проходов к трансептам.

Церковь в Тьюксбери была построена одновременно с Глостером и сохранила особенность, которую Глостер утратил, - великолепную центральную башню в нормандском стиле.

Эта церковь представляет особую ценность благодаря своему сохранению, как и церковь Св. Олбан и Норвич, так много от первоначального нормандского очертания, и мало найдется таких, которые превосходили бы его по торжественному достоинству своего внешнего вида.

От соседнего Вустерского собора, перестроенного примерно в это же время или чуть раньше святым Вольстаном, — одним из немногих английских епископов, сохранивших свои кафедры при норманнах, — у нас есть только склеп,^[29] который удивительно совершенен в своем дизайне и сохранности, и арки, которые вели в восточные приделы трансептов. У нас также есть уникальное и красивое круглое здание капитула примерно того же периода.^[30] Напротив южного трансепта, в арочном проходе, мы находим либо реминисценцию саксонской балясины, либо что-то из старого собора, использованное повторно. Святой Вольстан, без сомнения, был бы рад любому подобному воспоминанию о добрых старых временах; вспоминая о которых, наблюдая за прогрессом своей нормандской церкви, он не мог сдерживать своих чувств и воскликнул: “Мы, несчастные люди, разрушаем дела святых, чтобы заслужить похвалу для себя. Тот век счастливых людей не умел строить помпезных зданий, но они хорошо знали, как под такими крышами, какие у них были, приносить себя в жертву Богу и подавать хороший пример. Мы, увы! стремись к тому, чтобы мы могли нагромождать камни, пренебрегая при этом заботой о душах”.

Я не буду задерживать вас описанием Херефорда, построенного более благочестивым родственником и тезкой Лосинга из Норвича,^[31] ни Чичестера, строительство которого началось примерно в 1089 году, через несколько лет после переноса древней кафедры из Селси, и который представлял собой очень совершенный нормандский собор меньшего масштаба, с его восточным концом, устроенным так же, как в Норвиче, но с двумя западными башнями. Его первоначальные черты являются прекрасными образцами раннего периода.

Давайте теперь отправимся далеко на север и посетим славную святыню святого Катберта; но, вступив на великую северную дорогу, давайте отойдем в сторону и мимоходом почтим память последнего саксонского короля Англии Гарольда Инфеликса в церкви, которую он сам основал, в Уолтеме.

Когда был возведен неф, стоящий сейчас, давайте не будем слишком любопытствовать. Это вопрос, по которому некоторые из наших самых проницательных антикваров расходятся во мнениях, и давайте не будем спорить о месте, столь священном в истории Англии. Сохранившийся фрагмент очень хорош, кем бы он ни был воздвигнут. Признаюсь, я убежден, что это была работа тех, кто все еще хранил память о Гарольде, долго прожив под властью норманнов; и если по прошествии лет вожди норманнского рода с удовольствием занесут свои имена в список Баттл-Эбби, этот гордый сувенир

С рокового поля Хастинга,

Там, где дрожало копьё прекрасной Англии,

И сломан был её щит,

пусть лучше англичане получают печальное удовольствие от того места, куда были перенесены с того рокового поля искалеченные останки родного, но несчастного короля Англии.

Оба они похожи на памятники национального унижения; но давайте порадуемся тому, что, хотя от триумфального благодарственного приношения Победителя теперь остались лишь безлюдные руины, остатки фонда Гарольда, какими бы разрушенными они ни были, все еще являются церковью, и в наши дни они были спасены от большей части своего унижения и стали предметом вдумчивой и художественной заботы.

Его архитектура имеет некоторое сходство с великолепным произведением, которое нам предстоит рассмотреть далее; поскольку, как и в Дареме, его заливы расположены куплетами. В одном случае, с обеих сторон, промежуточная опора представляет собой круглую колонну, чистую и незамысловатую, со спиральными желобками; в других — той же формы, но с пристроенными к проходам шахтами, так что два здания, которые я таким образом случайно выбрал — одно во время нашего паломничества к другому — настолько похожи по внутреннему дизайну, что их можно с полным основанием приписать одному архитектору.

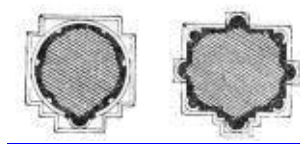


Рис. 268.—Уолтемское аббатство.

В Дареме у нас есть великолепный храм, возведенный нормандскими епископами над усыпальницей британского святого. Тело святого Кутберта после многих путешествий и странствий в конце концов обрело пристанище в Дареме; ибо,

“После многих скитаний в прошлом,

Наконец-то он занял свое почетное место,

Где его собор, огромный и необъятный,

Свысока смотрит на Износ;

Там, глубоко в готической тени Дарема,

Его мощи хранятся в тайне”.

Строительство существующего собора было начато в 1093 году нормандским епископом де Сент-Карилефом. Малкомб, король Шотландии, и его искренняя английская королева Маргарет помогали в закладке первых камней.

Сэр Фрэнсис Пэлгрейв сообщает нам, что епископ де Сент-Карилеф приобрел этот рисунок за границей во время трехлетнего изгнания со своей кафедры. Я не знаю ни одной подобной церкви за рубежом, но это не опровержение утверждения, которое ни в коем случае не кажется неправдоподобным и, я думаю, основано на древнем авторитете. Как бы то ни было, более благородного проекта трудно себе представить, и я думаю, следует признать, что среди всех церквей, возведенных норманнами в Англии, эта самая благородная, хотя и далеко не первая по размерам.

Его великая красота носит внутренний характер и проистекает из принципа чередования расположенных группами опор и огромных круглых колонн, стержни последних украшены спиральными, зигзагообразными, пересекающимися и вертикальными канавками.

Этот принцип в изолированной форме мы находим в других местах: например, в двух бухтах в Норвиче и таком же количестве в Селби, и более совершенным образом в Уолтеме и Линдисфарне; однако Дарем, по-видимому, взял на себя инициативу в распространении его по всей церкви. Но еще более примечателен колоссальный масштаб и благородные пропорции, в которых он производится.

Хотя церковь была основана Карилефом, он пережил ее начало всего на три года, и такой же промежуток пустоты последовал за его кончиной. В течение этого времени монахи под руководством своего ревностного настоятеля Тюрго продолжали работу, которая, как говорят, была завершена после наследования престола Ральфом Фламбардом в 1099 году.

Ясно, что общий проект был разработан при Карилефе, поскольку хоры, трансепты и неф совпадают в своей основной идее; так что, какое бы влияние предыдущий строительный опыт Фламбара, полученный во время его руководства благочинием собора Святого Павла или где-либо еще, возможно, оказал на детали его нефа в Дареме, мы должны отдать честь проекту в целом архитектору Карилефа, который предоставил ему проект во время его изгнания в Нормандии. Оба епископа были далеки, насколько это возможно, от *идеала красоты* не от мира сего священнослужителя, но было бы прискорбно приписывать столь благородную работу беспринципному и злому агенту угнетения Руфу.

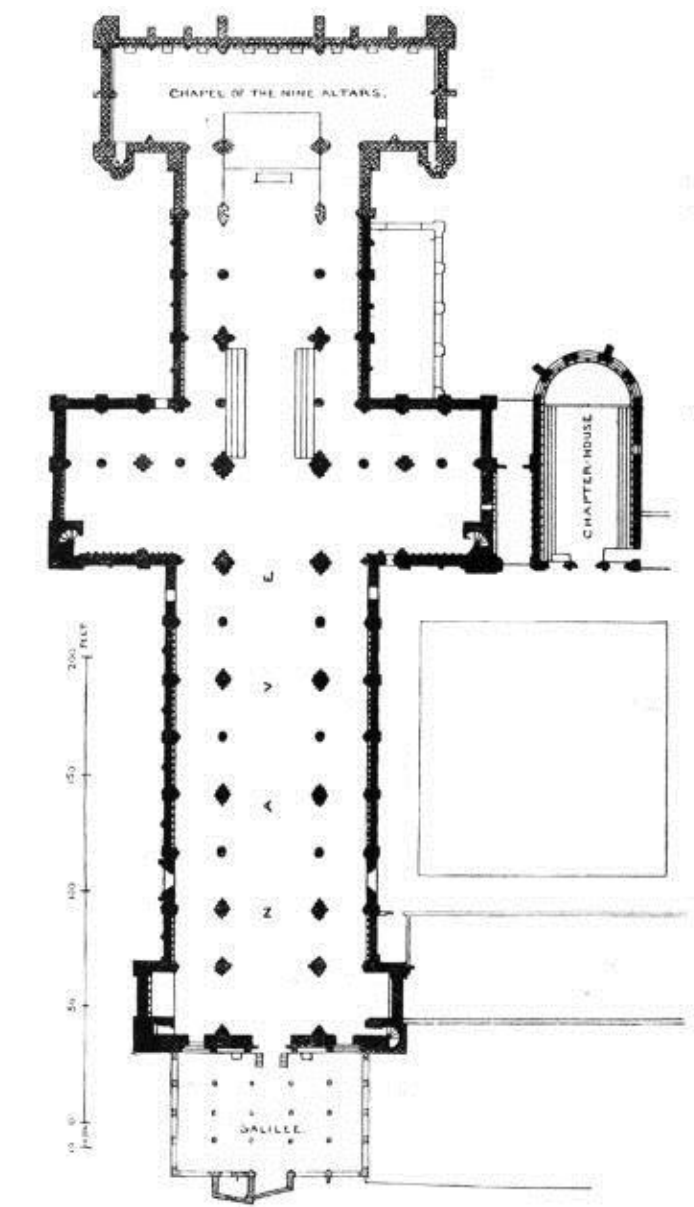


Рис. 269. План Даремского собора.

В плане ([рис. 269](#)) церковь состоит из соединенных отсеков, два таких куплета отведены для хора и по два для каждого трансепта (последний намного уже первого). Неф состоит из трех куплетов, за которыми идет единственный пролет, а затем пролет, представляющий западный фасад; или, другими словами, он состоит из четырех куплетов, самый западный из которых нарушен заменой сложных опор с обеих сторон для несения башен на месте того, что должно было быть круглой колонной. Это кажется несовершенным; поскольку четыре куплета, не включенные в башенный отсек, выглядели бы более совершенной композицией.

В трансепте есть только восточный придел. Восточное окончание церкви утрачено. Оно было апсидальным и, вероятно, с опоясывающим приделом. Размеры всего здания не совсем равны некоторым из тех, которые мы рассмотрели, и, вероятно, сначала были около 430 футов в длину на 200 футов с севера на юг от трансепта. Ширина от центра до центра колонн составляет 40 футов. Размеры пролетов нефа и хора, измеренные аналогичным образом, варьируются от 23 до 26 футов.

Опоры имеют огромные размеры, гроздя и круглые столбы имеют соответственно около 11 футов и 7 футов в диаметре. Великолепие интерьера обусловлено как чрезвычайным благородством дизайна этих куплетов, так и их постоянным использованием по всей церкви.

Ничто не может превзойти ни благородную простоту и величие, с которыми к ним относятся, ни счастье их пропорций ([рис. 270](#)).

Главная аркада занимает гораздо более внушительную высоту, чем в большинстве уже описанных церквей, и занимает, как впоследствии стало принято, половину высоты стены, а другая половина примерно поровну разделена между трифорием и клерсторием.

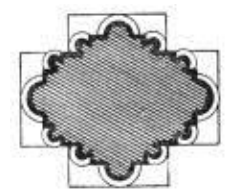


Рис. 271. Кафедральный собор Дарема.

Большие колонны точно такие же, как в Винчестере, за исключением того, что тройная группа стволов, которая там занимает боковую часть, точно повторяется на передней и задней гранях, образуя совершенно однородную группу во всех направлениях ([рис. 271](#)). Такое расположение придает большое величие благодаря благородной группе стволов, которые поднимаются к сводам центрального пространства. Арки имеют смелую форму, с выступами и впадинами, и украшены шевроном. Трифорий, опоры и арки трех порядков; нижний разделяется на две арки на центральном валу. Верхний этаж обычно состоит из трех неравных арок.

Все капители выполнены в виде подушек; капители больших цилиндрических колонн восьмиугольные. Здесь свободно используется шеврон, а дверные проемы великолепно украшены. Одной из наиболее примечательных особенностей этого собора является то, что его центральное пространство повсюду покрыто сводами.

Известно, что это была последующая работа; но, по крайней мере, в нефе, кажется столь же очевидным, что она предполагалась с самого начала, поскольку часть поперечных ребер была встроена вместе со стенами. Однако в трансепте доказательства, по-видимому, противоположны, хотя я думаю, что этот вопрос вряд ли был достаточно исследован. Братская церковь в Линдисфарне, построенная почти по тому же проекту, судя по тому, что мы видим, с самого начала была сводчатой или, по крайней мере, так было задумано.

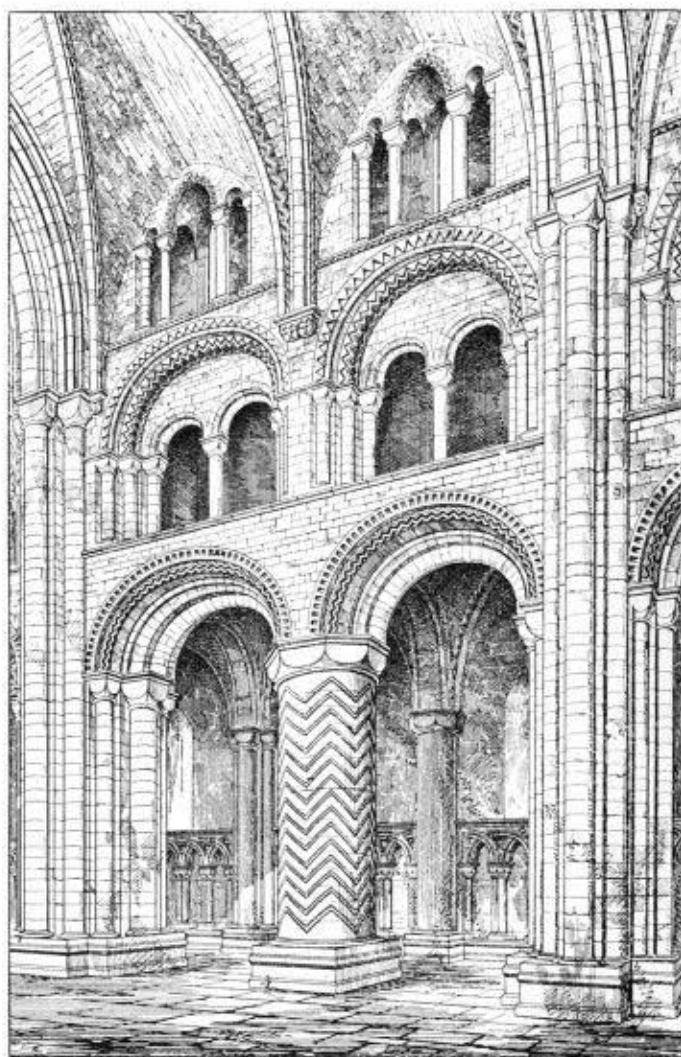


Рис. 270. Часть нефа Даремского собора.

Внешняя особенность Дарема заключается в двускатной кровле, первоначально покрывавшей проходы ([рис. 272](#)). Сейчас этого не существует, но свидетельства этого неоспоримы.



Рис. 272.—Даремский собор. Остроконечная кровля над нефами.

Устрашающее великолепие внутреннего убранства этого собора и его благородный внешний вид, поскольку он стоит на скалистом мысу, почти окруженном глубоким речным ущельем, и, как выразился один остроумный старый писатель, “Так окружен холмами, что тот, кто видел расположение этого города, видел и мапп Сиона и может сэкономить на путешествии в Святую Землю”, — все это навсегда ставит его в один ряд с величайшими из наших средневековых памятников: и его влияние, по—видимому, было сильным. пропорционально его достоинствам; ибо, как говорит нам сэр Фрэнсис Пэлгрейв, он “стал обычным образцом церковной архитектуры во всей древней епархии Эйдана и Финана, далеко за пределами Твида”.

В этой лекции я обращаю внимание только еще на одно здание, и то на самом дальнем юге; и я совершаю этот долгий переход — от Уира к Нью—Форесту, - ради того, чтобы обратить внимание на другую великую работу печально известного премьер-министра Руфуса. Мистер Ферри, который имеет полное право судить обо всем, что касается Крайстчерча, обнаружил определенное сходство между Крайстчерчем и Даремом. Трудность в том, чтобы связать такое сходство с влиянием на каждого епископа Фламбарда, заключается (как я уже говорил ранее) в том, что Дарем был основан и добился большого прогресса до своего наследования престола. Я, однако, склонен думать, что именно Дарем оказал влияние на Крайстчерч, поскольку Фламбард перестроил эту церковь не в то время, когда был настоятелем, а впоследствии, когда стал патроном Крайстчерча; и это было одновременно с его занятием Даремской кафедры.

Церковь Фламбара чрезвычайно смелая и простая в своих частях, а также хорошо проработанная в своих пропорциях. Пристройка и сводчатые перекрытия относятся к более позднему времени, но мистер Ферри дает основания полагать, что последнее было изначально задумано. Детали хороши и хорошо продуманы; капители имеют мягкую форму, и именно такой тип можно увидеть в Лондонском Тауэре и других местах. Некоторые из них, по-видимому, впоследствии были вырезаны с изысканным вкусом, в манере, которая напоминает греческую листву. Окна галереи трифорий с выступающими над ними карнизами сохранились до сих пор и отличаются превосходным, хотя и простым дизайном; в то время как красивая аркадная башенка-лестница к северному трансепту является одним из самых изысканных пережитков нормандского стиля ([рис. 273](#)).

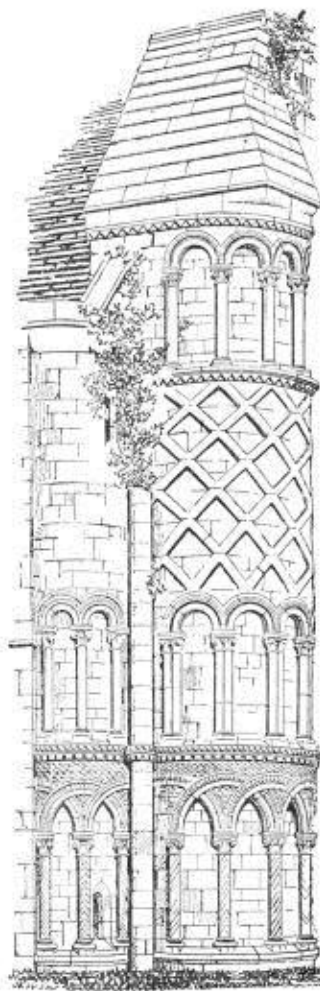


Рис. 273. Лестничная башенка, Северный трансепт, Крайстчерч, Хантс.

Здания, которые я таким образом не совсем точно описал, я выбрал как построенные в пределах одиннадцатого века. Я надеюсь, что смогу на следующем занятии проследить за стилем на его последующих, более витиеватых этапах и снова через интересный период его перехода к острому стилю; и, делая это, я надеюсь проиллюстрировать свои замечания с помощью многих небольших творений этого стиля, а также некоторых других, не церковных.^[32]

На данный момент, — после путешествия по богатому событиями периоду почти в семь столетий и прослеживания подъема британской^[33] архитектуры на многих этапах, — я должен завершить свой курс для этой сессии, принося извинения, если я в пылу патриотизма был вынужден увести вас с проторенной и признанной колеи искусства; хотя в то же время убежден, что архитектура, которую мы рассматривали, при ближайшем рассмотрении будет обнаружено, что она содержит зародыши и принципы, которые были и могут быть снова применены. быть превращенным в стили искусства самого высокого и благородного характера.

ЛЕКЦИЯ XIII.

Переходный период.

Конец одиннадцатого века — “Новая манера строительства” —Условия, необходимые для *дугобразного* стиля, в отличие от *транверсированного* —Основные принципы греческой и римской архитектуры—Обоснование *дугобразного* стиля—Его развитие—Монастыри Святого Павла без стен и Святого Иоанна Латеранского, Рим—Дверные проемы—Окна—Перекрытия пространств, огороженных стенами или рядами опор—Определены простейшие элементы—Бочкообразные своды—Полусферические своды или *купола*— Паховые своды.

Когда читал свои последние лекции в этой Академии, моим намерением было дать практический обзор истории и развития архитектуры в этой стране, начиная с самого раннего расцвета цивилизации среди рас, из которых состоит наша нация, вплоть, возможно, до периода возрождения классической архитектуры. Поскольку, однако, такая непрерывная история была нарушена пропуском моих лекций в прошлом сезоне, и поскольку немногие присутствующие сейчас слышали эти лекции и еще меньше, вероятно, сейчас помнят их, в мои намерения не входит продолжать мой прежний курс, но, приняв за свою точку зрения стадию, на которой я тогда находился, углубиться в исследование некоторых практических и художественных принципов класса архитектуры, о развитии которого я тогда рассказывал.

Хронологической точкой, которой я достиг, был конец одиннадцатого века — точка, вполне подходящая для того, чтобы сойти с проторенной дороги ради исследования принципов. Это была та самая стадия, на которой величественный округло-сводчатый стиль, только что превратившийся в сильную и непоколебимую роскошь, находился в состоянии, наиболее подходящем для восприятия изысков искусства.

Это был также самый канун того замечательного политико-религиозного движения, которое должно было привести народы Запада в соприкосновение с Востоком; — таким образом, был подготовлен путь для обширного притока новых идей и свежих художественных элементов; и, что касается нашей собственной страны, это был как раз тот момент, когда простая и недвусмысленная архитектура англосаксонской расы уступила место более колоссальным зданиям и более систематическому стилю норманнских захватчиков; и когда недавно импортированная архитектура, пустив прочные корни в нашей почве, была готова к натурализации. как наша собственная, и нас будут продвигать вперед со всем рвением и серьезностью объединенные расы, которые — теперь уже ни саксонские, ни нормандские — становились, по сути, *английскими*.

Также не следует предполагать, что архитектура, подготовленная таким образом как ядро последующих разработок, сама по себе была по существу грубой, или подлой, или варварской. Я признаю, что он был суровым и безжалостным, и ему не хватало утонченности передового искусства; и что его скульптура, хотя и являлась отражением византийской, как и скульптура древней Греции, была, тем не менее, мрачной, неотесанной и нераскрытой; тем не менее, по величию замысла и огромности масштаба его произведения соперничали с произведениями почти любого периода или страны; и я смогу показать вам, что в нем содержались принципы наиболее глубокие и точные, которые можно довести до любой степени утонченности.

Фактически, всего за полвека вдоль и поперек нашей страны были построены сооружения невероятных масштабов и впечатляющего величия, основанные на самых разумных принципах и содержащие в грубой и неочищенной форме самые плодотворные и самые художественные элементы. Так много из этих огромных зданий уступили место другим, более совершенного стиля, или были опрометчиво разрушены, что сейчас мы можем с трудом оценить архитектурный статус страны, где они росли или были только что достроены в каждом городе и (в уменьшенном масштабе) почти в каждой деревне; — период, когда огромные крепости, такие как Лондонский Тауэр и колоссальные башни Рочестера, Норвича и Хедингема, были образцами народной архитектуры, которые можно было увидеть по всей стране; когда ныне разрушенные руины Ньюарка и мрачная башня Ньюкасла были разрушены. были возведены так недавно, как следует из их названий; когда ужасные названия Дарем и Глостер были всего лишь образцами “нового способа строительства”, тогда недавно введенного и распространившегося по всей стране; и когда ни к одному городу, да и вряд ли к деревне, нельзя было подойти, не обратив внимания на высокие строительные леса, которые окружали колокольни, которые могли похвастаться такими же, как у церкви Св. Олбаны и Тьюксбери как их типы.

Мы, однако, сойдем с пути простой истории, чтобы исследовать внутренние принципы архитектуры, достигнутой к настоящему времени, и в процессе развития; и я должен просить

прощения, если при этом я вынужден время от времени повторять то, на что я обратил ваше внимание в предыдущих лекциях; ибо, не имея тогда намерения систематически углубляться в это исследование, я иногда отклонялся от темы, обращаясь к этим принципам, как случайно подсказал ход моего исторического очерка.

Тогда я сначала рассмотрю рассматриваемую архитектуру — этот “*новый род отличительных черт*” — с точки зрения ее замечательной структурной характеристики как чисто *изогнутого* стиля, все стремления которого были направлены на то, чтобы сделать этот структурный факт главным источником, а также главным вместилищем его художественного характера и декора.

Теперь, какие, я хотел бы спросить, условия необходимы для *изогнутого* стиля, в отличие от *трамбованного*?

Я бы дал им следующее определение: — В целом, я бы сказал, что такой стиль должен быть способен выполнять все, будь то структурное или художественное, с помощью *арки*, что другие формы архитектуры делали с помощью горизонтальной *балки* или перемычки.

И чтобы вдаваться в подробности, я бы добавил:—

1. Что, как правило, проемы в стенах и между колоннами, независимо от того, имеют ли они форму дверных проемов, окон, шлюзов или межколонных переходов, следует перекрывать арками, а не горизонтальными перемычками или антаблементами, хотя и не впадая в такой пуризм, чтобы отвергать последнее, когда обстоятельства явно указывают на его принятие.

2. Участки, огороженные стенами или рядами опор или колонн любой разумной ширины, должны иметь возможность перекрытия, а в зданиях самого высокого класса, как правило, должны быть фактически перекрыты *сводами*; это правило, однако, не применяется настолько сильно, чтобы исключать ровные потолки или деревянные крыши, — одно из наиболее естественных и экономичных покрытий для комнат, а другое для церквей, залов и т.д., — где обстоятельства запрещают использование сводов.

3. Декоративная система архитектуры должна гармонировать с этими преобладающими структурными условиями и вытекать из них; конструкция и архитектурная обработка должны находиться не только в гармонии, но и в самом тесном союзе друг с другом.

Теперь мы все знаем, что греческая архитектура почти игнорировала арку, доведя горизонтальную или наклонную систему перекрытия проемов до высочайшего художественного совершенства; делая для этой системы все, что вышеуказанные условия требовали бы для арочного стиля. *Покой* был великим чувством, которое выражала их архитектура; *вертикальное давление*— единственное физическое условие, которому оно должно было противостоять; тогда как арочная архитектура (как говорят в Индии) “никогда не спит”. Он всегда оказывает давление в каком-то ином направлении, чем просто вертикальная линия, и физические условия, которым он должен соответствовать, — это сопротивление им, а также поддержка простого веса.

Мы знаем также, что римская архитектура допускала почти все конструктивные условия, которых мы требовали, и довела их до очень значительной степени практического совершенства. Более того, мы считаем, что если бы обстоятельства не остановили его прогресс, он выполнил бы эти условия в гораздо большей степени. Однако так получилось, что он не зашел так далеко, чтобы сделать эти структурные условия ведущим художественным элементом и основой особой декоративной системы; но, будучи разрушен в результате политических потрясений до того, как была достигнута такая цель, он передал задачу потомкам своих разрушителей, и долгие века тьмы должны были пройти, прежде чем работа могла быть завершена.

В римских произведениях искусства арочная конструкция во многих случаях старательно перекрывалась и скрывалась декоративными элементами трапецевидной архитектуры; и там, где арка подвергалась архитектурной обработке, это происходило по большей части за счет изгиба вокруг нее лепнины архитрава или *балки*: и там, где свод придавался декоративности, это часто происходило за счет повторения на его покрытой поверхности кессонных панелей, которые

возникли в горизонтальном потолке; в то время как в чисто дугообразных произведениях, таких как колоссальные акведуки, архитектурное украшение обычно игнорировалось, а структурные величие, которому доверяют только ради красоты. Тем не менее, однако, было сделано достаточно, чтобы убедить нас в том, что эти великие строители находились на высоком пути к благородному решению проблемы и были остановлены лишь внешними обстоятельствами на пути к ее достижению.

Я не собираюсь предаваться абстрактным фантазиям относительно того, каким мог бы быть изогнутый архитектурный стиль, если бы он возник без помощи предыдущих ассоциаций или традиций; но я бы попросил вас проследить, с некоторой ссылкой на предыдущие классические стили и опираясь на наши знания о последующих разработках, обоснование такого стиля, основные условия которого я изложил.

Мы должны начать с простейших элементов стиля.

Итак, во-первых, давайте возьмем простое отверстие в стене, независимо от того, предназначено ли оно для окна или для любого другого использования. Как в проходной системе, помимо архитектуры, такой проем был бы перекрыт одним каменным блоком ([рис. 274](#)), так и в арочной системе он был бы перекрыт аркой ([рис. 275](#)); и точно так же, если бы требовался непрерывный ряд проемов, эквивалентных колоннаде, повторялась бы та же простая идея — в системе опе горизонтальные камни лежали бы на вертикальных (как в Stone House) или на опорах ([рис. 276](#)). , а в другом проемы перекрыты рядом арок ([рис. 277](#)); в одном случае конечным результатом является колоннада, в другом - аркада.

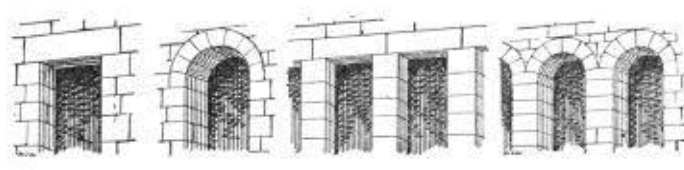


Рис. 274.

Рис. 275.

Рис. 276.

Рис. 277.



Рис. 278.

Рис. 279.

Рис. 280.

Для придания архитектурного вида арочному проему или непрерывной аркаде простейшим средством, по-видимому, является вставка между опорой и аркой фальцевой лепнины, обозначающей линию изгиба ([рис. 278](#)); а в арке либо придать камням арки индивидуальность, скосив их края, как часто делали римляне, либо облегчить их гладкую поверхность с помощью формовки, последнее лучше всего подходит там, где используемые камни имеют лишь умеренный размер ([рис. 279](#)). Однако молдинги арки могут быть продолжены вдоль косяков без опоры, и в любом случае над основной аркой может быть установлен выступающий бортик или козырек-опалубка, чтобы подчеркнуть линию, отделяющую арку от несущей стены ([рис. 280](#)).

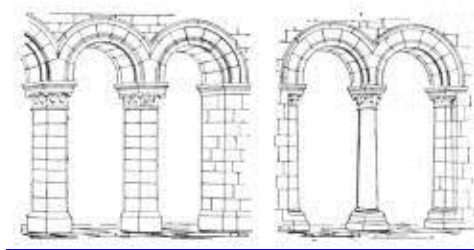


Рис. 281.

Рис. 282.

Эти простые изменения превращают наш простой арочный проем в нечто вроде архитектурного элемента; и, если мы применим их к непрерывной аркаде, процесс создания архитектуры станет еще более очевидным, и его легко можно продвинуть еще дальше, добавив пилястровые капители к опорам ([рис. 281](#)). Другим и еще более важным шагом, поскольку он действительно является основой очень заметной черты в наших стилях арок, является замена колонн на опорах аркады ([рис. 282](#)); эти колонны, имеющие квадратные выступы, действительно так же хорошо подходят для поддержки арки, как и сама квадратная опора, и сразу придают нашей аркаде в высшей степени декоративный характер; и тем более, если косяки преобразованы в пилястры.

Однако абакис таких опорных валов должны сильно отличаться от изящной отделки коринфской капители; ибо арка - это не та инертная нагрузка, которую предназначены нести колонны в стиле траббинга. Он оказывает как диагональное, так и простое вертикальное давление и поэтому требует более прочного основания. Это побудило архитекторов ранних арочных стилей, взяв на вооружение коринфскую капитель и, возможно, повторно используя капители старых зданий, добавить к ней прочный плоский камень в качестве опоры, на которой они могли бы безопасно придать пружинам своих арок основу большего диаметра, чем поддерживающая колонна. Эта форма, то есть коринфская капитель с добавленным импостом, стала традиционной, и мы находим ей подражания вплоть до конца двенадцатого века.

До сих пор мы предполагали, что наши арки должны быть умеренной глубины от *extrados*, или внешней линии, до *intrados*, или внутренней линии, а наши стены, возможно, умеренной толщины. Давайте, однако, предположим, что необходимо увеличить глубину арки и что подручные материалы не имеют большого размера. В некоторых византийских руинах в Центральной Сирии, где камень имеет большие размеры, мы обнаруживаем, что они придали архитектуру лепнине и украшениям только той части арочных камней, которая была необходима для красоты, а остальное оставили просто облицовкой стен; а там, где такие большие камни не используются, достаточно распространено сооружать арку в два ряда, и архитектурно оформлять только нижний ([рис. 283](#)) или, возможно, оставить оба простыми ([рис. 284](#)).

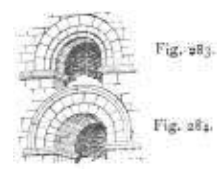


Рис. 283.

Рис. 284.

Итак, первое может не вызывать возражений там, где стена средней толщины и нагрузка большая, а второе хорошо подходит для крупных и массивных инженерных сооружений; но для обычной архитектуры оно может создавать слишком громоздкий эффект. Это, естественно,

наводит на мысль — позволяя верхнему ряду арочных камней занимать всю толщину стены - уменьшить нижний ряд до меньшей ширины, таким образом разбивая секцию арки на соответствующие углы и, таким образом, как смягчая ее эффект, так и делая опоры или косяки, которые ее поддерживают, более легкими и менее препятствующими обзору ([рис. 285](#)).

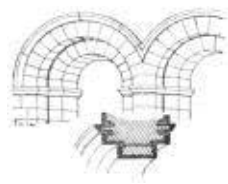


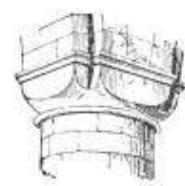
Рис. 285.

Каким бы простым ни казался этот шаг, его важность трудно переоценить; ибо это отправная точка всей системы романской и готической арочной лепнины; это происхождение группирующихся колонн и глубоко утопленных и богато украшенных дверных проемов, характерных для этих стилей; и ему мы в значительной степени обязаны даже узорчатыми окнами, которые являются такими ведущими характеристиками готической архитектуры. Ибо, что касается арок, раньше у нас был только один угол для лепки, тогда как теперь у нас может быть их столько, сколько позволит толщина наших стен, что сразу создает великую средневековую систему отступающих порядков, будь то арки или их косяки; и вы вскоре увидите, что это дает нам также наши сгруппированные колонны, которые, по сути, являются простым украшением отступающих порядков опор.



Рис. 286. Капитель из Крипты, Кентербери.

Давайте теперь разберемся с таким пирсом, как показано на нашем последнем рисунке. Ясно, что план этого столба такой же, как у пружин сопряженных арок, которые он поддерживает, и что этот план имеет крестообразную форму. Однако необязательно, чтобы этот план был непрерывным на протяжении всего пирса, если предусмотрен только импост формы, подходящей для установки этого двойного пружинящего элемента ([рис. 286](#)). Вполне возможно (и это происходит очень часто) заменить этот крестообразный столб одной колонной, придав ему капитель, абак которой либо повторяет план пружины ([рис. 287](#)), либо, если он восьмиугольный или круглый, подходит по размеру, чтобы вместить его без чрезмерного выступа или большого количества лишнего пространства.



Давайте, однако, сделаем другой шаг; и вместо того, чтобы заменять группу порядков арок колонной, давайте заменим либо колонну меньшего размера для каждого из четырех порядков, таким образом поддерживая арки группой из четырех колонн ([рис. 288](#)); или же пусть они будут объединены в один сложный столб, состоящий из частей четырех колонн ([рис. 289](#)); или, в-третьих, давайте разместим колоннетту под каждым порядком, сгруппировав их либо целиком, либо в виде отдельных стержней, вокруг центрального квадратного столба (рис. [290](#), [291](#)). В любом из этих методов мы сразу получаем кластеризованный столбец.

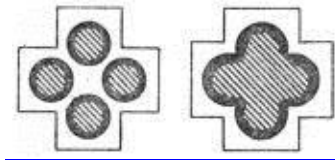


Рис. 288.

Рис. 289.

К косякам мы можем применить тот же процесс, либо заменив колоннетту на внутреннюю, а пилястры на внешнюю, или *наоборот* (рис. [292](#), [293](#)), либо заменив колоннетки или пилястры на все. Я не знаю, как рано была введена эта система использования колонн для выполнения чисто декоративных функций. У нас есть образец этого в остатках церкви, построенной Бенедиктом Бископом в Монк-Уирмуте в седьмом веке, где, как я уже говорил в предыдущей лекции, в каждом косяке дверного проема установлены две балясины для поддержки самозванца.^[34] Отправляясь на дальний Восток, мы находим систему, используемую в мечети Тулун в Каире, построенной, я полагаю, в девятом веке. В одном из дверных проемов кафедрального собора в Майнце, построенного примерно в конце десятого века, колонны и пилястры с коринфскими капителями, увенчанные толстой лепниной, попеременно используются для крепления четырех отступающих ордеров арки. В целом детали выполнены в полуклассическом стиле. В западных порталах собора Святого Марка в Венеции (примерно того же периода) мы находим множество отдельно стоящих колонн, использованных аналогичным образом. Они сделаны из мрамора и других богатых материалов и, вероятно, были привезены в Венецию из древних зданий на Востоке.

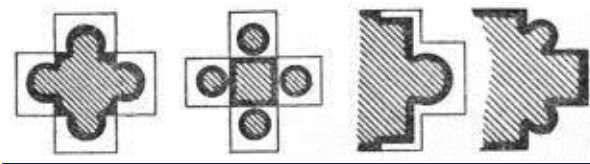


Рис. 290.

Рис. 291.

Рис. 292.

Рис. 293.

Возможно, обладание такими древними реликвиями и давно установившаяся практика их повторного использования могли натолкнуть на мысль об использовании небольших колонн для таких целей; действительно, любопытно, что в случае с мечетью в Тулуна, только что упомянутой как очень ранний пример использования колоннеток, существует традиция, согласно которой архитектор, который был христианином, был заключен в тюрьму за отказ использовать колонны, вырванные из оскверненных церквей, что было предписанным ему условием, и согласился продолжить работу только по отмене этого заказа. Независимо от того, этот обычай породил рассматриваемую особенность или нет, я думаю, что он по сути принадлежит к *производному* стилю и вряд ли возник бы в архитектурном стиле, которому не способствовали традиции

прошлого. Сами римляне, как доказывают их настенные росписи, по-видимому, использовали тонкие колонны (возможно, металлические) для зданий, не требующих массивности; и вполне возможно, что в их домашней архитектуре могли существовать некоторые намеки на такое использование таких колонн; и, конечно, среди средневековых работ ни в одной они не представлены так очаровательно, как в монастырях Святого Павла без стен и Святого Иоанна Латеранского в Риме, детали которых гораздо более классические, чем готические ([рис. 294](#)).

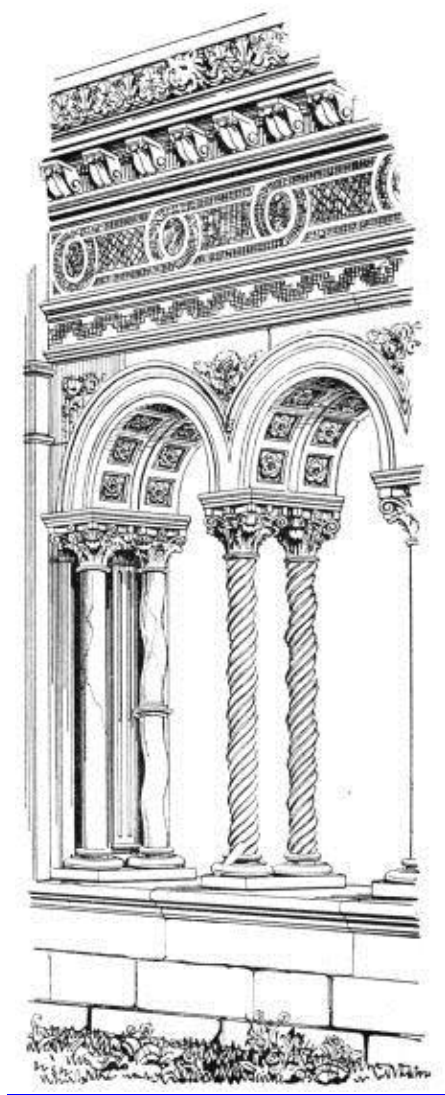


Рис. 294.—Монастыри Святого Павла без стен, Рим.

В наших нормандских зданиях колоннеты по большей части встроены в опоры, что наводит на мысль, что их не было на самой ранней стадии их использования.

Однажды принятый принцип, кажется, не имеет предела разнообразию, на которое он способен. Древки могут быть заменены для *всех* архи-орденов или только для таких из них, какие могут быть желательны.

Если арка состоит более чем из двух рядов, может быть изготовлена полуколонна большего размера для поддержки двух или более, а по бокам от них могут располагаться полуколонны меньшего размера с отдельными рядами ([рис. 295](#)). Там, где нижний ряд имеет широкий софит, он может поддерживаться либо большой полуколонной ([рис. 296](#)), либо спаренными колоннами ([рис.](#)

[297](#)); а там, где имеется три порядка, то же самое может быть применено к фасаду, придавая колоннам единый дизайн по всем его сторонам (рис. [298](#), [299](#)).

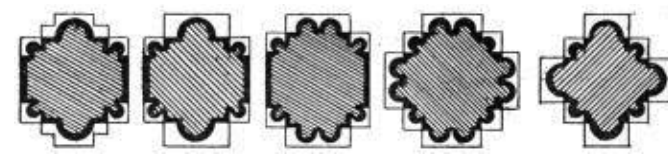


Рис. 295. Рис. 296. Рис. 297. Рис. 298. Рис. 299.

Мы уже видели, что одиночные колонны можно использовать для несения аркад двух или более порядков, либо разбивая их счеты на отступающие углы, чтобы подогнать их под порядок арок, либо делая круглые или восьмиугольные счеты достаточно большими, чтобы вместить их; и такие одиночные колонны можно чередовать с расположенными группами опорами. Существует, однако, еще одно обширное разнообразие столпов, состоящих из этих двух.

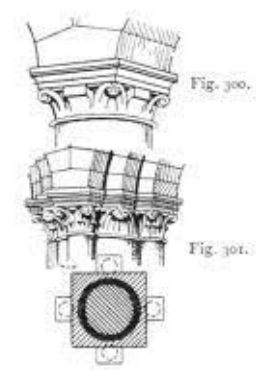


Рис. 300.

Рис. 301.

Предположим, что одна колонна поддерживает арки одного порядка (рис. [300](#)) и что мы хотим расширить арки до *трех* порядков, сохранив один и тот же главный подшипник-вал. Мы можем представить, что дополнительные опоры должны быть добавлены со всех сторон оригинальной квадратной пружины, а дополнительные колоннеты (прикрепленные или отсоединенные) добавлены вокруг оригинального вала подшипника для их размещения (рис. [301](#)). То же самое можно применить к восьмиугольнику, расположенному либо под углом, либо в его обычном положении (рис. [302](#), [303](#)).

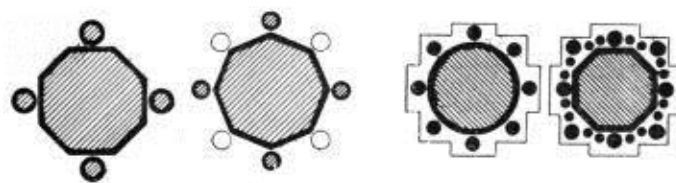


Рис. 303. Рис. 302. Рис. 304. Рис. 306.

Процесс можно продолжить еще на один шаг и установить восемь колонн вокруг исходного вала подшипника (рис. [304](#)). В аббатстве Святой Марии, ^[35] в Йорке (ближе к концу двенадцатого века) у нас есть пример шестнадцати колонн, расположенных таким образом вокруг опорного вала (рис. [305](#)).

305), но только восемь из них имеют отдельные ордера; и немного позже, в соборе в Генуе (работа, по-видимому, архитектора из северной Франции), у нас есть не менее двадцати четырех колонн, расположенных таким же образом вокруг восьмиугольника (рис. 306); хотя здесь, опять же, на плане абака или основания, когда оно опирается на пол, представлены только восемь, остальные представлены вероятно, для рельефа, создаваемого различными цветами мрамора, из которого они сложены.

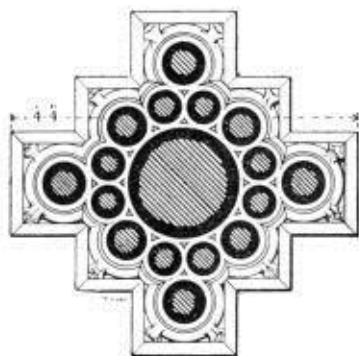


Рис. 305.—Аббатство Святой Марии, Йорк.

Чуть позже сами колоннеты стали группироваться в тройки и четверки, а их края часто скругленные, или “килевидные”, то есть украшенные выступом или кромкой, выступающей из их круглой поверхности. Так, в Личфилде (рис. 307) в более старых частях группы из трех валов, объединенных в один и несущих общие счеты, были установлены с каждой стороны восьмиугольного опорного вала. В лунках (рис. 308) аналогичные тройные стержни были установлены попеременно на гранях и во внутренних углах крестообразного ядра с попеременно квадратными и восьмиугольными счетами.

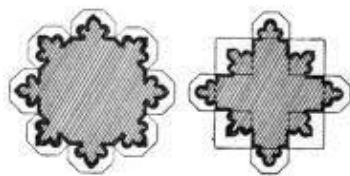


Рис. 307.—Личфилд. Рис. 308.—Уэллс.

Моя цель, однако, состоит не в том, чтобы перечислить все возможные разновидности сборных опор, а в том, чтобы объяснить их принцип и в то же время показать, насколько неограниченный художественный элемент можно было вывести из замысла, основанного, таким образом, на естественных условиях арочной конструкции. Идти гораздо дальше означало бы преждевременно привести нас к последующим стилям, а также предвосхитить другую причину, которая привела принцип к еще большему развитию. Я имею в виду прыжки в паху, о которых мне придется подробно рассказать, когда я дойду до них.

Однако, прежде чем я оставлю тему арок и простенков, я должен сказать несколько слов о применении их принципов к дверным проемам и окнам.

Дверные проемы принципиально ничем не отличаются от арочных проемов, за исключением того, что в каком-то месте в толще стены имеется более или менее углубление по желанию, которое профессор Уиллис называет “плоскостью дверного проема”; то есть один из порядков арок сформирован таким образом, что дверь может крепиться к нему на петлях и закрываться за

ним. Фактическое открывание двери может быть или не быть ограничено на этой плоскости квадратным направлением, арка над ним заполняется тимпаном, простым или скульптурным; или же форма основной арки может быть изменена на какую-либо форму меньшей высоты. Во всех остальных отношениях уже изложенные принципы в равной степени применимы как к дверным проемам, так и к арочным проемам. Интерьер, однако, должен быть разнообразным, если дверь имеет форму арки, с целью облегчения ее свободного открывания; но это практический момент, на который здесь нет необходимости вдаваться. Порядок арочных лепных украшений в дверном проеме часто продолжается по косякам, как в одном из великолепных дверных проемов в аббатстве Малмсбери: или они могут быть заменены колоннами или пилястрами, или эти методы могут быть объединены в одном дверном проеме, — как и в другой двери в Малмсбери, непрерывные лепные украшения чередуются с колонетками,^[36] — и арки, косяки, капители и даже стержни дверей. колонеты могут получить любую степень скульптурного обогащения.

Дверной проем был точкой, на которой была сосредоточена большая часть архитектурного характера, и для придания требуемого эффекта требовалась большая глубина, поэтому было принято утолщать стены в дверных проемах различными способами, чтобы получить глубину, достаточную для создания нескольких порядков арочных лепных украшений; эта увеличенная толщина была перекрыта фронтонами и другими средствами.

Также часто увеличивают ширину косяков дверных проемов и получают больше места для обогащения, предоставляя каждому элементу в косяке большее пространство, чем было бы необходимо для квадратной поверхности между стойками (рис. 309).

Рис. 309.

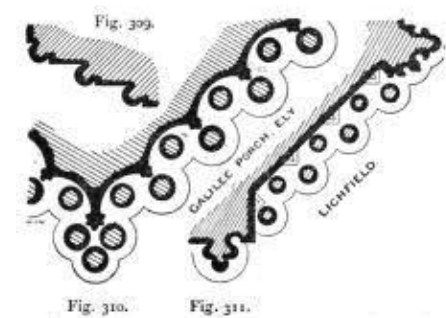
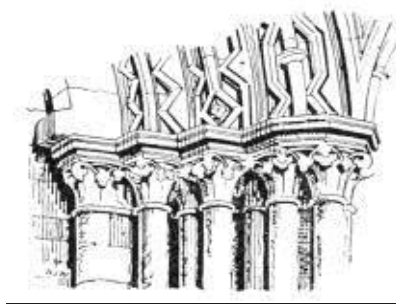


Рис. 310. Рис. 311.

Также в некоторых случаях (как в дверном проеме замка в Дареме) присутствует небольшая арка, которая продолжается вдоль косяков между основными орденами и придает эффекту большую насыщенность.

В более поздних примерах часто вводились два ряда стволов: внешние с орденами, а внутренние с капителями, затерянными под основными капителями, как будто несущими воображаемый орден, скрытый в видимой массе арки. Фактически, это параллели нештатных шахт, о которых я упоминал как о часто существующих в скоплении опор. Так, в монастыре Святого Леонарда в Стэмфорде (сооружение двенадцатого века) мы находим две плиты, подпертые плоской изогнутой поверхностью (рис. 312). В Галилее в Эли (несколько позже) второй ряд подкреплен большими впадинами между выступающими молдингами (рис. 310); и снова в Личфилде задний ряд, как и в Стэмфорде, расположен на плоской поверхности, но смягчен рядами крупных зубчатых украшений, идущих за каждым из передних валов (рис. 311).



312. Монастырь Святого Леонарда, Стэмфорд.

Окна также отличаются от простых арочных проемов наличием *функциональной* плоскости, которая занимает один порядок и необходима для остекления. Ордеров на окнах никогда не бывает так много, как в богатых дверных проемах, их редко бывает больше двух, кроме того, в который вставлено стекло. Внутренняя сторона обычно раздвинута, чтобы рассеивать свет по интерьеру. В мои намерения в этой лекции не входило подробно рассматривать ни дверные проемы, ни окна; но, заявив, что система отступающих арочных ордеров изначально была источником оконного орнамента, я скажу несколько слов в объяснение моего утверждения.

Многие ранние окна и оконopodobные проемы - например, в трифориевых галереях церквей^[37] — разделены на две или более части колоннами и небольшими арками во внутренней плоскости или порядке; внешний порядок или порядки охватывают все, а плоскость внутреннего или функционального порядка образует вторую стену-пространство над головами этих подчиненных арок. Таким образом, трифорий в соборе Святого Варфоломея разделен на *четыре* подчиненные арки. Эта оконная плоскость, как ее можно было бы назвать, часто орнаментируется по-разному, а иногда даже в нормандских работах бывает проколота. На более позднем этапе эта прорезь становится систематической и получила название “пластинчатый узор”, поскольку *пластина* представляет собой плоскость окна или ордер. Это просто прокалывание этой плоскости функционального порядка оконной арки; и поскольку ясно, что это прокалывание превратилось в оконный узор, столь же очевидно, что проколота таким образом плоскость возникла в результате деления оконной арки на отступающие порядки; и, следовательно, что узорчатые окна были естественным результатом условий дугообразной архитектуры. Поскольку темы Windows вполне достаточно, чтобы занять отдельную лекцию, я оставляю ее на время, чтобы перейти к более элементарным вопросам, вытекающим из условий, которые я изложил в самом начале.

Вы, наверное, заметили, что, разделив в этих предписанных условиях мой предмет на две большие естественные части, а именно. *перекрытие* проемов в стенах и между опорами; и *перекрытие* пространств, ограниченных стенами или рядами опор, — до сих пор я имел дело исключительно с первыми; и что, поскольку формы опор и группирующихся колонн зависят от требований к *перекрытиям* в той же степени, что и от *арок*, которые они должны поддерживать, я был вынужден оставить свое описание их форм несовершенным; и поскольку я желаю рассматривать своды так систематически, как я это делаю. Эйбл, я должен просить вас позволить этой незавершенности сохраниться до тех пор, пока она случайно не будет заполнена по мере того, как мы будем переходить ко второму великому элементарному разделу дугообразной архитектуры.

Даже при самом поверхностном взгляде должно быть ясно, что перекрытие протяженных участков — дело гораздо более сложное и требующее гораздо больше размышлений и ухищрений, чем простое перекрытие проема в стене; и хотя его основные элементы просты, я должен просить вас следовать за мной по легкой дороге, — и по дороге, уже пройденной в моих предыдущих лекциях, - потому что эти ранние и простые шаги необходимы для должного понимания более продвинутых и сложных, которые нам сейчас предстоит рассмотреть.

Простейшими элементами перекрытия являются, во—первых, перекрытие прямоугольного пространства, заключенного между параллельными стенами, с помощью полуцилиндрического свода, обычно известного как “*бочкообразный свод*”; и, во-вторых, перекрытие пространства, окруженного круглой стеной, с помощью полусферического свода или *купола*.

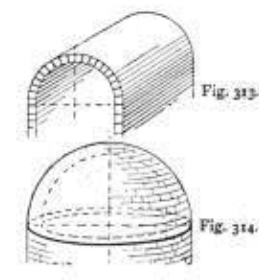


Рис. 313.

Рис. 314

Первый представляет собой продолжение арки по прямой линии под прямым углом к ее плоскости ([рис. 313](#)), второй можно рассматривать как результат вращения арки вокруг ее вертикальной оси ([рис. 314](#)).

Пока я останавлиюсь на развитии прыжков с первого из этих типов. Сначала мы предположим, что, хотя конструктивное удобство и ограничивает нас некоторым умеренным пролетом, у нас есть возможность перепрыгнуть через площадку вдвое большей ширины.

Самый естественный способ, который напрашивается сам собой, - разделить пространство на две части с помощью аркады, верхняя часть которой находится на уровне подпружиненных сводов, и на этой и внешних стенах разместить двойные и параллельные бочкообразные своды.

Поначалу эта система широко использовалась, как мы можем видеть, в некоторых крытых резервуарах или плавательных бассейнах древних, а также в галереях Колизея. Однако ясно, что это несовершенное покрытие для отдельной комнаты или холла, не только из-за того, что оно слишком сильно разделяет его на две отдельные зоны, но и из-за того, что большая часть покрытия находится выше уровня боковых окон и, таким образом, практически уменьшает доступную высоту стен; не говоря уже о его тяжелом эффекте.

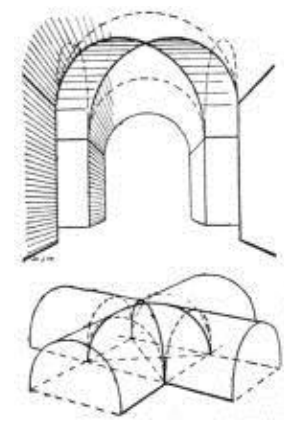


Рис. 315.

Давайте посмотрим, как можно устранить эти недостатки.

Решение вопроса, возможно, возникло из другого и случайного случая. Предположим, что два коридора, каждый из которых перекрыт цилиндрическим сводом, пересекаются друг с другом под прямым углом. Легко видеть, что эти своды своим пересечением должны образовывать углы, идущие по диагонали от угла к углу пересечения коридоров, и что эти углы пересечения должны принимать кривые эллиптической формы ([рис. 315](#)).

Фактически оказалось бы, что этот квадрат пересечения имеет сводчатый характер в системе, о которой ранее не думали.

Давайте теперь предположим, что *два* коридора, разделенные только стеной, пересекают два других таких коридора, все они аналогично перекрыты бочкообразными сводами. Вместо простого пересечения, как в нашем предыдущем случае, теперь у нас есть группа из четырех или *двух пар* таких пересекающихся сводов, сходящихся в центре на простом усечении перегородок, сведенном к квадратному столбу, от углов которого отходят четыре из ранее описанных ребер пересечения ([рис. 316](#)).

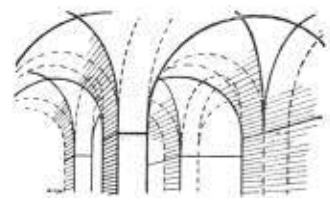


Рис. 316.

Таким образом, в этом и заключается решение рассматриваемой проблемы, поскольку, возвращаясь к нашему первому случаю перекрытия зала двойной ширины, мы можем, повторив столько пар пересекающихся или “паховых” отсеков, сколько нам потребуется, таких, какие мы создали с помощью предыдущего процесса, достичь нашей цели совершенным образом; поскольку все своды одинаковой высоты, а две ширины практически объединены в одну, в то время как стены перестают быть ниже их полной высоты, и в них остается место для окон, достигающих почти до верха.

Тот же процесс может быть применен к участку любой протяженности путем повторения рядов опор или ограничен одним пролетом или одним отсеком по желанию; и во всех этих случаях он имеет преимущества, заключающиеся в том, что дает все внутреннее кубическое пространство и всю высоту стен, на которую способна сводчатая площадка; в то время как, концентрируя боковое давление в точках с удобными интервалами, где ему могут легко противостоять внешние контрфорсы, он оставляет пространство между стенами свободным для прорезания окон, дверей или арок по желанию.

Римские строители обычно укрепляли свои своды узкими полосками кирпичной кладки или вырезали каменную кладку от опоры к опоре, сооружая остальное из некачественных материалов. Их пазовидные своды были точно так же укреплены на линиях пересечения; но, поскольку все здание обычно покрывалось штукатуркой, эти конструктивные приемы никак не влияли на внешний вид. Иногда, однако, в их бочкообразных сводах (как в плавательном бассейне в Байе, упомянутой профессором Уиллисом, и в коридорах Колизея) мы находим эти укрепляющие полосы, выглядящие как ребра, выступающие вниз с поверхности свода и поддерживаемые выступающими опорами.

Применение этого метода к *прыжкам с опорой* на пах - очевидный шаг, который значительно увеличивает их силу и красоту. Предположим, что длина сводов разделена таким образом; мы сразу обнаруживаем, что попадаем в очень эффектную систему, которая поддается превосходной архитектурной обработке. Давайте тогда, прежде чем перейти к более продвинутым или сложным разработкам, применим к тому, чего мы достигли, тот же процесс архитектуризации, который мы прошли для простого возведения арки.

Теперь, что касается бочкообразного свода, очевидно, что при разделении поперечными ребрами они могут поддерживаться пилястрами или колоннеттами точно так же, как порядки обычной арки ([рис. 317](#)); и если мы дополнительно сформуем или иным образом украсим ребра и продолжим капители в виде импоста вдоль линии изгиба, мы придадим изрядную долю архитектурного характера простейшей форме, которую может принять свод ([рис. 318](#)).

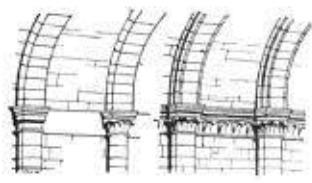


Рис. 317. Рис. 318.

Чтобы перейти к простейшей форме *пересекающихся* или *крестовых* сводов, столь же ясно, что квадратные опоры, которые являются его обычными опорами, могут быть заменены колоннами.

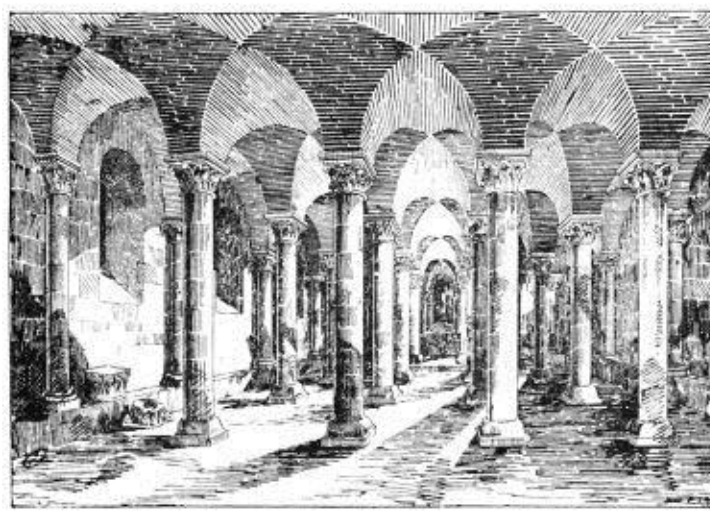


Рис. 319. Склеп под церковью Святой Троицы в Кане.

В моем теоретическом описании этой формы свода я предполагал, что подпружиненные элементы, расположенные рядом со стеной, поднимаются прямо от ее поверхности ([рис. 316](#)); но на практике лучше, чтобы они опирались на выступающие опоры; и очевидно, что их можно заменить пилястрами или колоннами. Склеп под церковью Святой Троицы в Кане является хорошим примером такого класса сводов ([рис. 319](#)). Когда мы применяем поперечное ребро к этому своду, мы сразу придаем ему строго архитектурный характер, поскольку каждое отделение теперь четко очерчено ([рис. 320](#), [321](#)).

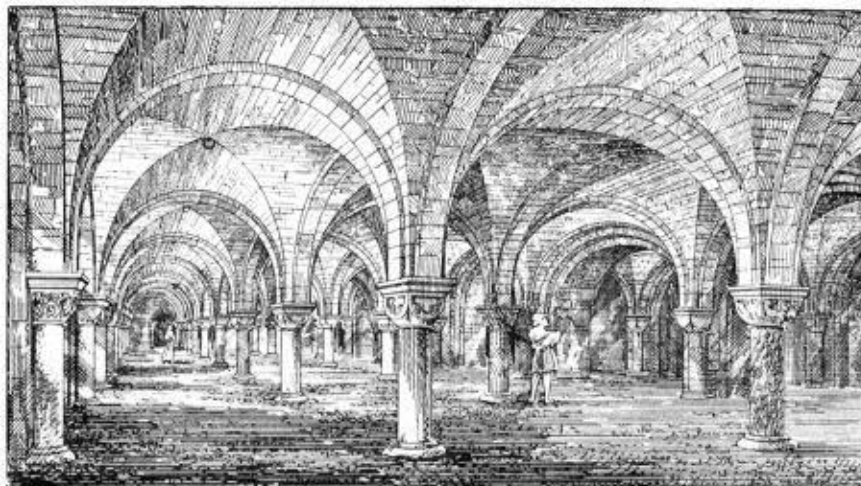


Рис. 320.—Склеп под хорами. Вид с западной стороны.

Полный план шпрингера на отдельно стоящем пирсе теперь имеет форму креста, что предполагает замену группы из четырех стволов вокруг квадрата или колонны большего размера капителью, выполненной в форме креста. Там, однако, где переносимый вес был небольшим, как в склепах, своды которых поддерживали только верхний этаж, этого увеличения простенка удалось избежать за счет того, что ребра выпирали при переходе одно в другое, а пах начинался немного выше; или иногда за счет неудобного приема, заключавшегося в том, что внешний изгиб ребра был эксцентричен с внутренним.^[38]



Рис. 321. Склеп Даремского собора.

Там, где мы уже сгруппировали колонны, несущие главную аркаду, наличие сводов с обеих сторон добавляет новый элемент к опоре, как сзади, так и спереди; и если, как обычно в церквях, центральный свод начинается с более высокого уровня, дополнительная шахта с этой стороны проходит *через*, или, скорее, *мимо*, капители опоры, пока не достигнет более высокого выступа, подчеркивая таким образом разделение отсеков по всей их высоте.^[39] Однако такое количество стержней ни в коем случае не является существенным, поскольку ребра могут быть перенесены, при небольшом регулировании, на капитель единственной колонны, которая поддерживает аркады, а с другой их стороны стержни могут быть перенесены на карнизы для получения более высокой проходимости.

Сказав достаточно об этом простом случае сводчатых перекрытий, чтобы показать, что их можно сделать как источником, так и средством наиболее разумной архитектурной обработки; и, поскольку вы легко вообразите, что его ребра и поддерживающие их капители, карнизы и колоннеты могут получить *любое количество* скульптурного обогащения, а его сводчатые поверхности - любую степень украшения в виде живописи или мозаики, я на этом заканчиваю свою лекцию, надеясь, что, хотя ее предмет мог показаться несколько скучным, а аргументы - почти самоочевидными, она, тем не менее, может быть полезна. Я изложил вам простые и знакомые факты в форме, более систематической, чем та, в которой они могли бы быть представлены иным способом; и что, подобно определениям и аксиомам Евклида, это может быть полезно для подготовки пути к более сложным и менее очевидным вопросам рассмотрения, на которые я должен буду обратить ваше внимание, следуя в моих последующих лекциях принципам

перехода к тем более сложным и витиеватым формам, которые стали столь важным художественным элементом в последующем развитии средневековой архитектуры.

ЛЕКЦИЯ XIV.

Переходный период.

Перекрытие пространств иных форм, чем просто квадратные —Апсидальные проходы, башня часовни Святого Иоанна и церковь Святого Варфоломея, Смитфилд—Капитул и крипта, Вустер-Округло—арочные своды в их наиболее обычной форме, возникающие в результате *бочкообразного* свода и его пересечений-Краткое отступление о другой простой форме свода, *куполе*—“Куполообразные” своды —“Валлийский” фасад —Квадратный или многоугольный купол—Круглодонный стиль двенадцатого столетия почти совершенное—Первое внедрение стрельчатой арки в сводчатое перекрытие-Названия частей пазовых сводов—Два образца апсидального прохода в Лондоне, один в круглоарочном, другой в стрельчатом—сводчатом стиле—Многоугольное перекрытие с центральной колонной-*Лемеховое* перекрытие -Художественное чувство и характер раннеготических сводов.

В своей последней лекции я объяснил общие принципы сводчатых или пересекающихся перекрытий и просто развил тему в ее простейшем случае — перекрытии квадратного пространства или любого повторения квадратных пространств пересечением полуцилиндрических сводов; и я просто показал, как, подчеркивая очертания перекрытых таким образом квадратов с помощью поперечных ребер или углов и размещая накладные молдинги, пилястры, колонны или колоннеты в поддерживающих опорах, такой способ перекрытия пространства можно легко сделать восприимчивым и наводящим на размышления о том, что такое перекрытие. архитектурная обработка.

Давайте теперь перейдем к рассмотрению применения тех же принципов к перекрытию пространств иной формы, чем просто квадрат.

Возможно, следующей формой по простоте является равносторонний многоугольник, скажем, восьмиугольник ([рис. 322](#)). Здесь мы должны предположить, что восемь цилиндрических сводов пересекают друг друга с противоположных сторон восьмиугольника; и ясно, что их пересекающиеся линии будут диагоналями или линиями, соединяющими противоположные углы восьмиугольника, которые будут совпадать по положению с поперечными ребрами. Возражением против этой формы перекрытия является низкая пропорция арок, образуемых этими пересечениями, которые, хотя и более чем в два с половиной раза превышают ширину боковых арок, поднимаются только на ту же высоту, или примерно на одну пятую их пролета, — недостаток, который будет исправлен с помощью разработки, которую мне вскоре придется описать.^[40] Точно так же, как полукупол (как видно в часовне Лондонского Тауэра)^[41] образует естественное покрытие для апсидального окончания бочкообразного свода, так и часть многоугольника, имеющая такой сводчатый вид, будет *казаться* соответствующей апсидальному завершению *пахового* свода.^[42] Однако сразу возникает трудность, связанная с небольшой высотой свода, описанной выше, которая не составляет и половины высоты полукруглого свода, которой он должен был бы соответствовать. Как же тогда с этим покончить? Каким образом своды, исходящие из узких арок сторон восьмиугольника, должны быть приведены в соответствие по высоте с широким сводом, который охватывает все пространство ([рис. 323](#) и [326](#))?

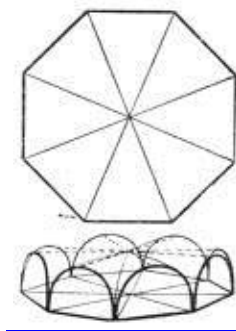


Рис. 322.

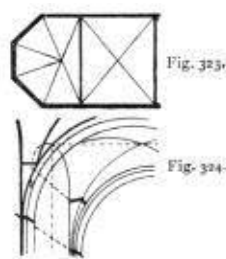


Рис. 323.

Рис. 324.

Решение этой трудности будет лучше рассмотрено с помощью простого и более знакомого случая. Пересекающийся свод в его наиболее обычной форме достаточно прост в применении к квадратному помещению, но становится сложным при применении к пространству, более длинному в одну сторону, чем в другую; тем не менее, продолговатые пространства постоянно требуют перекрытия.

Математически это легко выполняется, и с идеальной точностью, если сделать один из пересекающихся сводов *эллиптическим* вместо *круглого* изгиба; например, более узкую арку превратить в полуэллипс с вертикалью большего диаметра. Это, однако, неприглядная форма, и ее всегда отвергали, хотя это естественный способ создания объекта и хотя это дало бы пересекающиеся кривые, которые были бы полными и в вертикальных плоскостях.

Римские строители решили проблему, пожертвовав математической точностью, с помощью так называемого *свайного* перекрытия более узкой арки; то есть поднимая ее выступ до тех пор, пока ее венец не станет на одном уровне с венцом более широкой арки. Это практическое решение проблемы, но оно не очень приятное, поскольку линия пересечения наиболее неуклюже закручена и фактически начинается на значительной высоте над выступом свода (рис. [324](#), [325](#).)

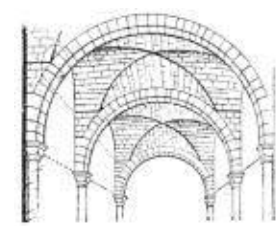


Рис. 325.

Возвращаясь, однако, к нашему предыдущему случаю с апсидальным завершением сводчатого пространства, оно дает очень точное решение трудности, с которой мы столкнулись ранее; ибо ясно, что арки по бокам восьмиугольника можно поднимать до тех пор, пока их вершины не станут на одном уровне с вершинами главного свода; и, поскольку пересекающиеся углы многоугольного сводчатого свода совпадают с его поперечными ребрами, нам ничего не остается, как поднимать под каждым углом поперечное ребро, подобное или очень близкое к таковому у главного свода, и делать арки, расположенные по бокам восьмиугольника. меньшие своды восьмиугольника пересекаются на них ([рис. 326](#)). В формах этих ячеек сводов будет небольшая геометрическая неточность; но, поскольку угловые ребра будут иметь правильные линии, эти неточности не будут серьезно раздражать глаз.



Рис. 326.

Однако существует другой метод решения этой проблемы; но прежде чем описать его, я скажу несколько слов о решении других трудностей, возникающих из-за неправильной формы помещений, которые приходится делать сводчатыми.

Давайте, в качестве примера, предположим, что проход или коридор проходит вокруг такой многоугольной фигуры, которую мы рассматривали. Очевидно, что его отсеки будут иметь форму, ограниченную неравными сторонами, или, мягко говоря, одна сторона будет сильно отличаться по ширине от противоположной.

Упомянутая выше система ходулей - наиболее очевидный метод преодоления трудностей. Возможно, что три арки, окружающие такое отделение, могут быть примерно одинаковыми, и не возникнет больших трудностей с их пересечением; но четвертую, которая намного уже, пришлось бы установить на ходулях, чтобы поднять ее верхушку до уровня остальных, и, следовательно, линии ее пересечения будут более или менее нарушены.

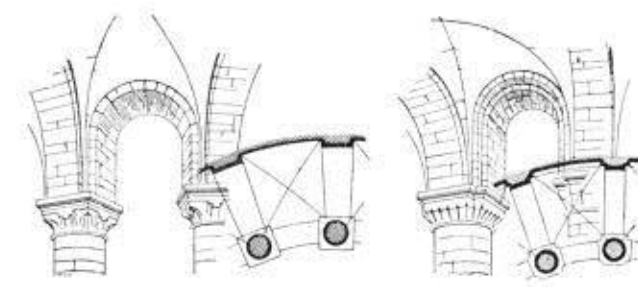


Рис. 327.—Часовня Святого Иоанна в Лондонском тауэре.

Рис. 328. Церковь Святого Варфоломея, Смитфилд.

Сложность заключается в том, что у ранних образцов апсида обычно круглая, а не многоугольная; хотя это не очень существенно меняет дело. В Лондоне у нас есть два превосходных примера такого апсидального придела: в часовне Лондонского Тауэра^[43] ([рис. 327](#)) и в церкви Святого Варфоломея в Смитфилде ([рис. 328](#), [329](#)) — первый раннего, а второй более позднего типа.

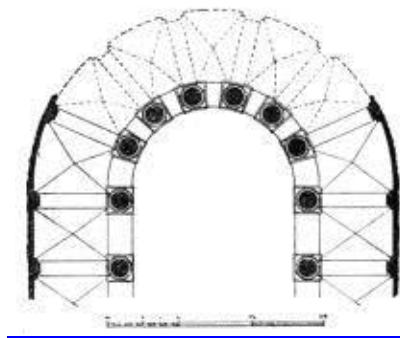


Рис. 329. План апсиды церкви Святого Варфоломея, Смитфилд.

В обоих случаях узкие арки сильно неестественны; и на первый взгляд может показаться, что они обработаны одинаково; но при ближайшем рассмотрении обнаружится, что между ними большая разница. В Тауэрской часовне поперечные ребра сделаны так, что они значительно увеличиваются в ширину по направлению к внешней стене, чтобы уменьшить непараллельность паховых отделений, что является весьма неприглядным способом; а капители колонн квадратные, из-за чего задние части арок, которые они поддерживают, почти вдвое шире, чем их передняя часть: в то время как в соборе Святого Варфоломея ребра одинаковой ширины, а капители, вместо того чтобы быть квадратными, имеют стороны, расходящиеся от центра апсиды, так что они разделяют с арками распространение своего внешнего вида. Сложность действительно возрастает в более поздней работе, но компенсируется более искусным исполнением. Чем-то похожим на случай прохода вокруг полукруглой апсиды является случай перекрытия круглого здания центральной колонной. В каждом из них главный окружающий свод, если его не перекрыть другими, принял бы форму части *кольца* или *кольцевой*. В проходе такое кольцо было бы широким в проеме, который оно окружает, но в круглом здании его проем был бы уменьшен до диаметра центральной колонны или ее капителя.

Это кольцо, или изогнутый свод, было бы разделено в плане на треугольные части поперечными ребрами, которые сходились бы на центральной колонне, а поперечные своды, идущие от окружающих арок, пересекались бы только с *внешней частью* свода, *внутренняя часть*, которая опирается на колонны, будучи неразрезанной ими, и приняла бы форму вогнутого коноида, что-то вроде цветка вьюнка.

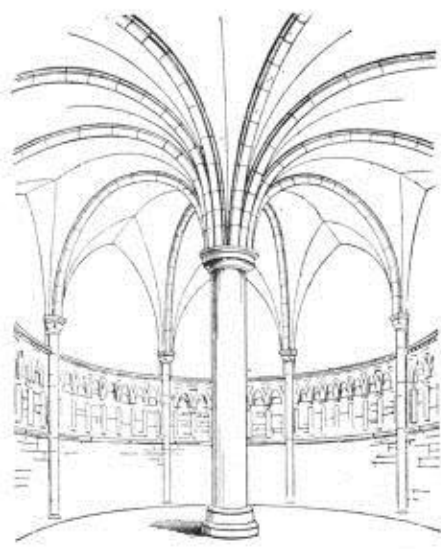


Рис. 330. Здание капитула Вустерского собора.

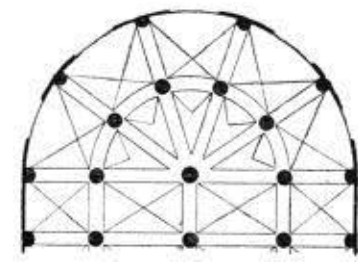


Рис. 331. План крипты Вустерского собора.

Эта форма свода хорошо видна в двух экземплярах в соборе в Вустере. Наиболее известным из них является Капитул ([рис. 330](#)), круглое здание диаметром от 50 до 60 футов, окружность которого разделена на десять частей, от которых к центральной колонне тянутся небольшие ребра. Пересекающиеся ячейки паховой области в настоящее время *заострены*, возможно, в результате последующего изменения, и просто пересекаются с окружающим сводом. В этом случае центральный коноид придается многоугольной форме, чтобы придать пикантность его слишком неровной поверхности. Его можно считать отцом наших прекрасных многоугольных капитулов, о которых я расскажу подробнее по мере продолжения.

Другой экземпляр, на который я ссылался, находится в крипте в Вустере ([рис. 331, 332](#)). В данном случае рассматриваемый корпус встречается не в отдельной форме, а в сочетании с апсидальным проходом с одной стороны и сводчатым пролетом с центральным рядом колонн с другой; последняя колонна, образующая центральную точку полукруглой апсиды, расположена точно параллельно и образует перекрытие, очень похожее на перекрытие Капитула.

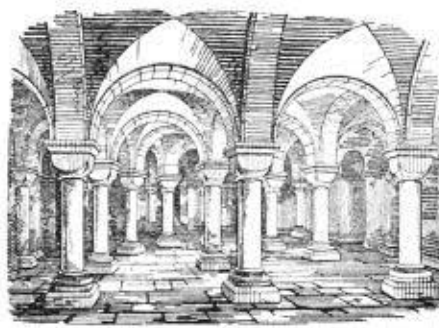


Рис. 332. Вид крипты Вустерского собора.

Одна и та же проблема, применяемая к многоугольнику вместо окружности, допускает два различных способа решения. В первом случае предполагается, что главный свод всегда проходит от каждой *стороны* к центральной колонне; в другом - от каждого *угла* к колонне. Мне, однако, придется подробнее остановиться на этом, когда я перейду к стрельчатым сводам, к которым в особенности применима последняя система. [\[44\]](#)

Теперь, кратко коснувшись наиболее заметных форм круглых сводов в их более обычной форме, возникающих в результате *бочкообразного* свода и его пересечений, я ненадолго отвлекусь, чтобы рассмотреть некоторые условия, относящиеся к тому, что я в своей прошлой лекции назвал другим наиболее простым видом сводов - *куолом*. Я делаю это, однако, не с какой-либо целью подробно остановиться на форме, которая должна стать предметом отдельной лекции, а просто для того, чтобы облегчить объяснение определенных косвенных влияний, которые она оказывала на обычные прыжки в высоту.

Купол в его наиболее типичной форме опирается на круглую стену; это, однако, ни в коем случае не является необходимым условием. В действительности она может с таким же успехом охватывать квадратное или многоугольное пространство; ибо, предположим, что квадрат или многоугольник вписан в основание полусферы, из свойств сферы ясно, что вертикальные плоскости, возведенные по сторонам такого квадрата или многоугольника, будут разрезать полусферу на полукургы диаметром этих сторон ([рис. 333](#)). Отсюда следует, что стены квадратного или многоугольного здания пересекались бы с куполом в виде полукруглых арок, стоящих на каждой из его сторон; и, следовательно, что такой квадрат или многоугольник будет нести полусферический купол, или, скорее, его оставшуюся часть после придания основанию формы квадрата или многоугольника.

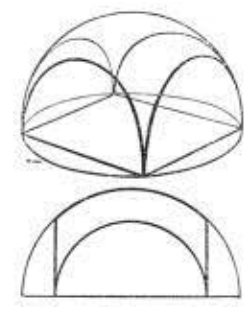


Рис. 333.

Для нашей непосредственной цели мы ограничим случай тем, в котором вписанная фигура представляет собой *квадрат*.

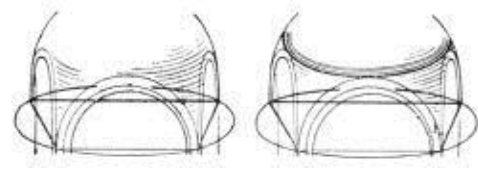


Рис. 334.

Рис. 335.

Итак, купол, разрезанный таким образом на четыре плоскости, имеет не очень эффектную форму и нуждается в некотором украшении ([рис. 334](#)); но если внутри него очертить горизонтальный круг с помощью карниза, опирающегося на венцы поддерживающих арок, он сразу приобретает приятную форму, которая широко использовалась как византийской, так и в современной архитектуре ([рис. 335](#)). Моя нынешняя цель, однако, предполагает другой способ придания обзорности квадратному куполу. Линии, проведенные на его поверхности, могут лежать в вертикальной плоскости так же легко, как и в горизонтальной, и, проводя такие линии через углы квадрата, касаясь купола по всей своей длине и пересекаясь друг с другом в его вершине, мы получаем форму, не совсем отличающуюся от квадратного сводчатого свода; большие различия заключаются в том, что пересекающиеся диагонали сводчатого свода принимают эллиптические формы, тогда как эти представляют собой полукургы; что в одном они представляют собой фактический угол, в то время как в другом они произвольно нарисованы на непрерывной поверхности; и что гребни или венцы свода в одном случае представляют собой эллиптические кривые. в одном случае они горизонтальные, в то время как в другом - приподнятые и круглые. Этот способ прыжков с парашютом, хотя и распространен в некоторых частях Франции, редко встречается в этой стране.

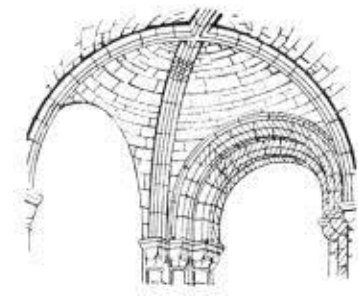


Рис. 336. Церковь Горинга, Оксфордшир.

Однако есть пример этого в сводчатом перекрытии под башней церкви Горинга в Оксфордшире. (Рис. 336).

Хотя на самом деле это не *паховая обработка*, а замаскированный купол, существует готовый процесс, с помощью которого он может быть преобразован и постоянно преобразовывался в настоящую паховую обработку.

Я определил бочкообразный свод как продолжение арки по прямой линии под прямым углом к ее плоскости.^[45] Но арка может быть продолжена не по прямой линии. Давайте на предыдущем рисунке предположим, что арки, поднимающиеся со сторон квадрата, должны быть продолжены не горизонтально, а по кривой, поднимающейся по мере ее продвижения, и отрегулированы таким образом, чтобы полукруг при движении вперед сохранял свое вертикальное положение и направлялся в своем движении диагональными линиями, проведенными на куполе. Этот процесс сразу же создает новую форму хранилища (рис. 337). Для каждого из треугольных выступов купола мы теперь заменим свод, каждый вертикальный участок которого, параллельный стороне квадрата, является частью круга того же диаметра, что и выступы по бокам, в то время как углы пересечения этих вновь созданных сводов сами по себе являются полукругами. Это идеально точная геометрическая фигура, ни одна из выступающих линий которой не является чем-то иным, кроме частей окружностей, хотя линии гребня или короны теперь стали эллиптическими. Это наиболее полезное упражнение, поскольку оно намного сильнее обычного пахового свода. Как ни странно, у него, насколько мне известно, нет подходящего названия. Обычно о таких сводах говорят как о “куполообразных”, но это очень приблизительное описание. В соответствии со стрельчатой аркой мистер Пети назвал ее анжуйским сводом. Я не знаю лучшего способа описать его, чем как округлый свод с приподнятым гребнем (рис. 338).

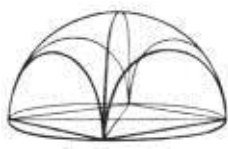


Рис. 337.

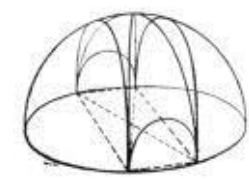


Рис. 338.

Теперь, хотя и менее очевидные на первый взгляд, те же самые процессы применимы либо к продолговатой, либо к сужающейся четырехсторонней фигуре, такой как проход в проходе апсиды, или даже к одному из треугольных отсеков самой апсиды, либо к кругу.

Ибо в любом случае нам остается только вырезать требуемый срез из полусферического купола, провести диагональные линии от углов такой формы к вершине, а затем заменить выступы купола сводом, образованным движением полукруга, создаваемого плоскостью сторон фигуры, параллельной самой себе и поднимающейся под руководством диагональных линий ([рис. 339](#)). Этот процесс, как сразу станет ясно, способен решить все проблемы с неправильными фигурами, которые я перечислил ранее в своей лекции, без помощи стилизации и без получения пересекающихся кривых, отклоняющихся от вертикальной плоскости, в то время как он позволяет избежать использования эллипса для любой выступающей линии ([рис. 340](#)).

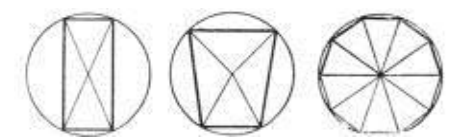


Рис. 339.

Рис. 340.

Рис. 341.

Последний случай, который я назвал, — случай треугольного выступа апсиды или круга ([рис. 341](#)) — также решает трудный случай, о котором я упоминал в начале этой лекции, как возникающий при изгибе многоугольника из-за чрезмерной заниженности арки, образованной пересекающимися углами. Теперь они подняты на полную высоту полукруга, в то время как если половину такого многоугольного свода использовать для апсиды, то по высоте он совпадает с основным сводом без использования свай.

Можно, однако, упомянуть, что, поскольку сваи иногда наиболее полезны для освобождения места для окон, это изобретение не заменило их; две системы продолжают использоваться по своему усмотрению, а иногда и их объединение, которое, однако, настолько произвольно, что не поддается определению. Форма, описанная последним для сводчатого круга, часто используется в качестве разновидности купола, поднимая многочисленные небольшие арки по его окружности и придавая куполу вид рифленой или похожей на раковину поверхности.

Я думаю, что теперь я описал основные разновидности круглых арочных сводов, за двумя исключениями. Один из них - это тот, в котором боковые своды продолговатых отсеков перерезают более высокий и основной свод на уровне ниже его вершины. В просторечии это называется “валлийским” заворачиванием в пах, и хотя по сути это не совсем приятный способ прикрытия продолговатого отделения. Принято избегать неприятной формы истинной линии пересечения в виде ведерка для угля ([рис. 342](#)) (такую можно увидеть в церкви Святого Мартина), заставляя их принимать линии, заданные вертикальными плоскостями, и накладывая неправильную геометрическую кривую на поверхности ячеек, где она не бросается в глаза, или, возможно, создавая их движением боковой арки вперед ([рис. 343](#)). Это было сделано в Сикстинской капелле, и мистер Смирк, я думаю, сделал то же самое в нашем Большом Выставочном зале. В потолке, который должен быть украшен росписью, эта форма сводов обладает большим преимуществом, заключающимся в том, что центральный ряд не прерывается диагональными линиями.

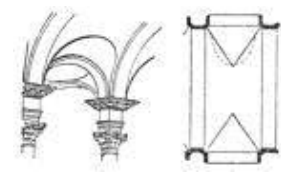


Рис. 342.

Рис. 343.

Собор Святого Мартина в полях, Лондон.

Другая форма, которую я опустил, - это квадратный или многоугольный купол, или купол, образованный пересечением сводов, идущих параллельно сторонам основания, а не под прямым углом к ним, как в крестовом своде (рис. [344](#), [345](#)).

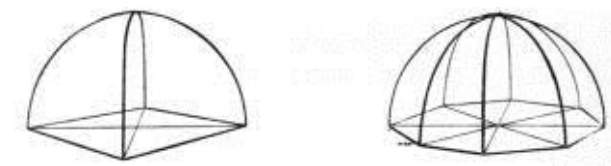


Рис. 344.

Рис. 344.

The *Квадратный* купол, по сути, является точным соответствием или дополнением к квадратному сводчатому своду. Подобно этому, он образуется при пересечении двух цилиндрических сводов диаметром со стороны квадрата; но части таких сводов, которые сохраняются в одном, являются именно теми, которые опущены в другом. Угловые линии те же, хотя в одном случае углы *выступают*, а в другом они *отступают*; и в то время как крестовидный свод сводится в своей опоре к четырем точкам по углам, квадратный купол требует для своей поддержки всей линии стен, которую, однако, он уменьшает по высоте до уровня пружинящей линии; в то время как другой позволяет им подниматься в своих центрах на полную высоту свода. В некоторых случаях, как, например, в сводах под башней церкви Грэнтэм, “валлийские” выступы соединены с многоугольным куполом - формой, вполне применимой к сводам апсиды (рис. [346](#)).

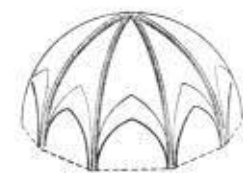


Рис. 346.

У квадратного или другого купола с прямыми сторонами есть еще одна особенность, а именно то, что он может быть разрезан вертикальными плоскостями, как в случае со сферическим куполом. Таким образом, если мы вписываем в основание квадратного или треугольного купола другой квадрат или треугольник, углы которого делят пополам стороны первоначального основания, и возводим по сторонам этой вновь сформированной фигуры вертикальные плоскости, они будут пересекать купол в виде арок, а оставшиеся части придадут новую форму свода, поднимающегося от углов фигуры и заканчивающегося неизменной частью первоначального купола. Эта форма нередко использовалась, особенно в сводчатых треугольных помещениях (рис. [347](#), [348](#)).

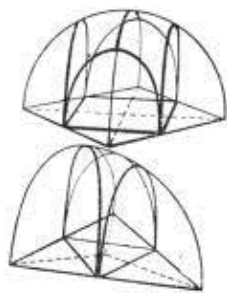


Рис. 347, 348.

Теперь я рассмотрел все обычные разновидности (о которых я могу вспомнить) круглых сводчатых сводов, и пришло время упомянуть о важном шаге, который, возможно, после первой четверти двенадцатого века был внесен в их строительство. Я имею в виду добавление формованного ребра под их пересекающимися углами. Ясно, что эти угловатые линии на самом деле являются слабыми местами простой кулиски. Я упоминал, что римляне укрепили их при строительстве, используя в них более прочный материал, чем в остальной части свода; а ранние норманнские строители предприняли слабую попытку избавиться от тупости пересечения, где оно приближается к своей вершине, искусственно заострив края при оштукатуривании; ибо без этого оно становится (в своде, где скрыты слои камня или кирпича) почти невидимым.

Большой шаг вперед, о котором я должен сейчас упомянуть, обеспечил как конструктивную, так и художественную силу, которая требовалась линии.

Также ясно, что любая неправильность формы может сделать эти линии бесформенными и неприятными, и с художественной точки зрения очевидным преимуществом является принятие системы, которая одновременно сделает их *выраженными* и *правильными*. Хотя введение углового ребра во многих случаях было отклонением от геометрической точности, это был огромный выигрыш как в прочности, так и в красоте.

В той форме свода, которую я определил как форму с *приподнятыми гребнями*, не возникло бы геометрической неточности, поскольку углы пересечения были бы полукруглыми и в вертикальных плоскостях; но в более обычной форме свода, где эти линии имеют эллиптическую форму, а этот изгиб неприятен, на выбор предлагались два варианта: использование отрезков окружностей для диагональных ребер или опускание пружин на более низкий уровень, чем уровень свода. В любом случае приходится отклоняться от истинной геометрической фигуры и переносить ошибку на поверхности сводов - курс, который впоследствии стал настолько основательно принят в качестве принципа, что может быть принят как аксиома, что в ребристых сводах, где выступы не приподняты, ребра имеют такие формы, которые удовлетворяют глазу, а поверхности сводов изготавливаются так, чтобы соответствовать им наилучшим образом, независимо от геометрической точности, — принцип, который, хотя и может на первый взгляд оскорбить математический ум, оказался на практике удивительно полезным. , и предложить так много удобств, что это будет своего рода *Великая хартия вольностей* в искусстве прыжков в высоту.

После того, как этот шаг был сделан, круглые арочные своды, похоже, завершили свою работу. Квадратные и продолговатые пространства были перекрыты либо с математической точностью по принципу приподнятого гребня, либо с намеренным отклонением от такой точности по принципу ровного гребня. Неровные пространства были покрыты средствами, которые удовлетворяли глаз и сносно соответствовали практическим условиям, и результатом стало множество прекрасных работ. Диагональные ребра также стали новым источником декора, не только благодаря их собственной лепнине или украшениям, а также благодаря выступам, которые теперь иногда размещались в точке их пересечения, но и потому, что они наводили на мысль о дополнительных колоннетах и, таким образом, придавали опорам больше богатства и замысловатости; а иногда их несли на скульптурных карнизах, как в Оксфордском соборе. Среди богатейших образцов этого

свода можно упомянуть ворота и капитул Бристольского собора, алтарь церкви Святого Петра в Оксфорде и т.д.

Теперь мы подошли к той стадии нашего исследования, когда мы должны сделать паузу, чтобы спросить себя, какая нужда или требование, которые были необходимы для совершенствования наших поэтапных разработок, все еще оставались неудовлетворенными, и какие средства остались — до сих пор неиспользованными — с помощью которых такая потребность могла быть удовлетворена.

Мы проследили за нашей арочной конструкцией и процессом, с помощью которого она стала одновременно восприимчивой и производящей художественную красоту, пока не вообразили, что для придания ей совершенного стиля не требуется ничего, кроме постепенного добавления утонченного искусства; и было бы интересным и прибыльным полем для размышлений рассмотреть стиль на таком этапе и изучить, как наилучшим образом придать ему очарование высшего искусства, независимо от наших знаний о его исторической судьбе; как, фактически, усовершенствовать наш округло-арочный стиль до самого высокого и утонченного художественного статуса; и я чувствую, что кто любой, кто смог бы выполнить такую задачу, стал бы благодетелем нашего искусства.

Полукруг, несомненно, является типичной формой арки и хорошо подходит для большинства целей и положений. Поэтому я желаю всего наилучшего тому, кто доведет стиль, претендующий на него как на ведущий элемент, до максимально возможной степени совершенства. Я бы радовался, если бы стиль с круглыми арками был доведен до совершенства, а сопутствующее ему искусство — до благородства, подобно тому, как греки создавали свою разрушенную архитектуру и ее вечно славные сестринские искусства; я также не понимаю, почему такая цель не должна быть достигнута, и да хранит Бог человека, который достойно попытается это сделать!

На самом деле художники двенадцатого века подошли к этой задаче благородно, хотя и бессознательно; и никто не может, рассматривая их работы, особенно с конца первой четверти того столетия, не проникнуться самым теплым восхищением их решительным стремлением к утонченности; их искренним стремлением усовершенствовать каждую форму и устранить каждый след варварского элемента; избавить их работы от всякой грубости исполнения; и всеми доступными им способами превратить архитектуру, которую они разрабатывали, в действительно высокое искусство.

Однако эти серьезные и неугомонные устремления привели к тому, что им стал очевиден дефект, как структурный, так и художественный, в условиях, предписываемых округло-арочным стилем. Они освободились от пут произвольных правил пропорции и могли по своему усмотрению придавать своим сооружениям возвышенность или наоборот: их колонны могли быть такими же короткими и прочными, как самые архаичные дорические, или могли превосходить самые элегантные коринфские по легкости своих пропорций; однако арка, которую они были обречены нести, была ограничена по высоте половиной своего диаметра; или, если позволялось превышать это значение, с помощью свай, что, очевидно, было всего лишь неуклюжим приемом и подходило только для определенных положений.

Вся тенденция поступательного движения искусства также заключалась в увеличении высоты; и, хотя стены и колонны могли в полной мере воспользоваться этим стремлением ввысь, было трудно допустить, чтобы арка — сама суть стиля — была обречена на неизменную низкорослость. Пропорции, очевидно, утверждали, что арка должна внести свой вклад в увеличение высоты зданий, но неумолимый полукруг говорил: “Нет, мои пропорции неизменны. Вы можете удлинять свои прямые линии, как вам заблагорассудится, но ни по какому закону науки мой рост не может превышать половины моей ширины”.

Геометр мог бы ответить, что полукруг можно растянуть вверх в полуэллипс с вертикальной главной осью. Я не думаю, что наши средневековые строители когда-либо пробовали этот мрачный эксперимент, и я не знаю, что он когда-либо предпринимался, за исключением варваров-

парфян, в здании, которое вы найдете в *Справочнике* мистера Фергюссона; и результат был настолько отвратительным, что вполне можно предположить, что он был передан в назидание последующим поколениям!

И эта тяга к более высокой арке не была результатом одного только вкуса. Конструктивные мотивы указывали в том же направлении; ибо было обнаружено, что круглые арки, выдерживая большие нагрузки, такие как поддерживающие башни и т.д., были склонны преодолевать сопротивление своих опор; результатом были многочисленные разрушения. Было обнаружено, что то же самое происходит при *перепрыгивании* через большие пространства. Верно, что римляне в больших залах своих бань делали своды шириной в два раза большей, чем нефы наших нормандских соборов; но это было достигнуто за счет удобства их проходов, которые были сокращены на короткие отрезки тяжелыми опорами, необходимыми для выдерживания огромного давления центрального свода. Кроме того, средневековые строители стремились поднять подпружинивание этих сводчатых нефов на высоту, недоступную для примыкания нефов. Поэтому требовалась арка с меньшим боковым давлением.

Другой мотив мог бы привести к аналогичной цели. Мы видели, какие трудности и ухищрения возникали из-за необходимости перекрытия неровных пространств, когда было желательно, чтобы венцы и пружины окружающих арок располагались на одних и тех же уровнях, хотя их пролеты могли различаться в любой степени. Таким образом, стало ясно, что главным *желанием была арка более эластичных пропорций*.

Таким образом, требования к *пропорциям*, конструкции и геометрическому удобству имели одно направление и требовали арки различных пропорций.

Это тройное требование было удовлетворено введением *Стрельчатой арки*.

Применяя это к нашему основному предмету - *сводам*, мы сразу видим, что, в дополнение к конструктивным преимуществам, арка теперь могла быть пропорциональна по высоте поддерживающим ее опорам, а неравные стороны сводчатых пространств теперь можно было выгибать таким образом, чтобы удовлетворять требованиям сводчатого перекрытия без необходимости прибегать к неудобным приспособлениям; так что сразу были достигнуты прочность, красота и простота применения.

Я назвал использование диагональных ребер *Великой хартией вольностей* сводчатого искусства; но она должна разделять эту честь со стрельчатой аркой. Давайте теперь продолжим проследивать прогресс искусства в рамках этой двойной хартии свободы.

Первое внедрение стрельчатой арки в сводчатое перекрытие, по—видимому, было сделано без полного осознания ее преимуществ и скорее с целью прочности и общей красоты, чем для удобства перекрытия неровных пространств, поскольку во многих ранних образцах — как первоначально в Санском соборе,^[46] и в работе Уильяма Сенс-ского в Кентербери,^[47] круглая арка продолжали использоваться в узком пролете у стен, в то время как стрельчатая арка использовалась для более широких пролетов. Однако почти во всех английских образцах вновь обретенная свобода сразу же была использована в полной мере: так, в часовне Святого Иосифа в Гластонбери, - в остальном сооружении с чисто круглой аркой, — выпуклость приобретает заостренную форму по всей длине, при этом узкие прорезы становятся особенно острыми.^[48] То же самое происходит в Сент-Кроссе, еще одном очень раннем переходном сооружении,^[49] и в нефе и трансептах собора Святого Давида^[50] (возведен около 1180 г.), хотя облицовка паха никогда не проводилась, у нас есть подготовка к ней с заостренными ребрами по бокам, в то время как круглая арка в основном используется внизу. Поэтому я не стану обращать внимания на эту случайную непоследовательность.

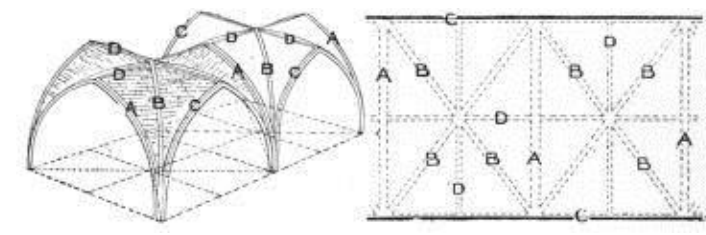


Рис. 349.

А. Поперечные ребра. В. Диагональные ребра. С. Ребра стенки. D. Ребра гребня.

Прежде чем продолжить, я, во избежание ошибок, приведу названия частей пахового отдела ([рис. 349](#)). Основные ребра от стенки к стенке мы называем *поперечными ребрами*; французы - *двойными дугами*. Те, которые проходят от угла к углу, пересекаясь посередине, мы называем *диагональными ребрами*; французы - *дугами оживления*. Те, которые прилипают к стене, мы называем *ребрами жесткости*; французы, *бывшие*. Если вдоль вершины есть ребро или лепнина, мы называем это *ребристым гребнем*; французы - *lierne*. Последнее, однако, отсутствует в ранних примерах. По мере продвижения появляются другие функции, но я ограничиваю свой первый список более простыми формами прыжков. Французские названия встречаются в трактате Филибера де л'Орма, произведении шестнадцатого века; сохранялись ли они традиционно, я не знаю, но сейчас они повсеместно приняты французскими авторами по этому вопросу.

Я просто пройду по нашим основным случаям, которые уже рассматривались, показывая изменения, произведенные в них использованием заостренной арки.

В квадратном паховом пространстве с ровными выступами изменений не было, за исключением формы арки и использованной более законченной лепнины. Диагональные ребра часто принимали форму круглой арки, но это полностью зависело от пропорций окружающих остроконечных арок.

Поскольку диагонали не были образованы эллиптическими кривыми, из этого следовало, что сводчатые поверхности не были частями цилиндров, и что в них должна была быть допущена ошибка. Фактически, они были заполнены от ребра до ребра без какого-либо учета чисто геометрических форм.

Когда остроконечная арка применяется к продолговатому помещению или к боковым сторонам многоугольной апсиды, ее преимущество становится более очевидным; поскольку возможность делать узкие арки у стен настолько высокими, насколько нам заблагорассудится, полностью устраняет трудности, с которыми мы столкнулись, когда ограничивались круглой аркой, и при этом без *необходимости* устанавливать сваи, хотя удобство, которое последний названный метод предложил для установки окон, все еще приводило к его частому использованию.

Неправильные отсеки апсидального прохода теперь перестали представлять трудности, поскольку все их арки можно было сделать одинаковой высоты.

Любопытно, что, хотя у нас в Лондоне есть два образца таких проходов в стиле круглых арок (в Лондонском Тауэре и соборе Святого Варфоломея), у нас также есть два в стиле стрельчатых арок, и они действительно очень отличаются по своему оформлению. Проход вокруг апсиды Вестминстерского аббатства имеет отделения, с одной стороны значительно более широкие, чем с другой, и это объясняется просто различными пропорциями арок ([рис. 350](#)); в то время как проход, окружающий круглую часть церкви Темпл^[51] имеет вдвое больше отделений, чем колонн в аркаде, и, следовательно, за каждой аркой большой аркады находится почти квадратное отделение с пазом, в то время как за каждой колонной находится одно из треугольных отделений. план, своеобразно изогнутый по углам без каких-либо ребер между поперечными ребрами.

Сводчатый многоугольник с центральной колонной приобрел теперь форму изысканной красоты. Два его особых типа в более простой форме - это здания капитулов в Солсбери и Вестминстере, поистине *par nobile fratrum*, — требующие особого внимания, поскольку демонстрируют необычайную красоту, достигаемую использованием ребристых сводов, соединенных со стрельчатой аркой.

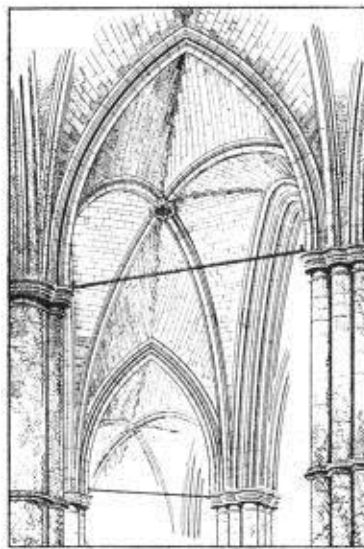


Рис. 350.—Вестминстерское аббатство. Своды нефа вокруг апсиды.

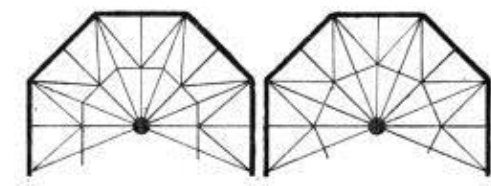


Рис. 351.

Рис. 352.

Я уже упоминал, что при такой форме перекрытия есть выбор между двумя способами его выполнения: либо предполагая, что основной свод простирается *от стены до колонны*, либо *от угла до колонны* (рис. [351](#), [352](#)).

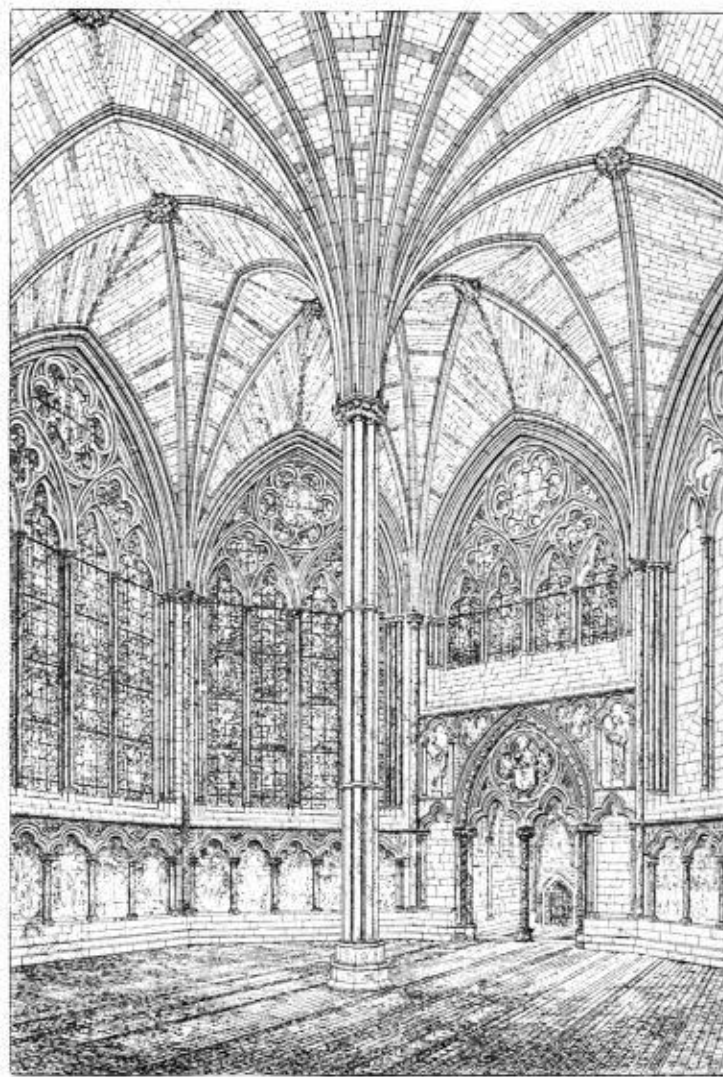


Рис. 353. Интерьер капитула Вестминстерского аббатства.

Первый вариант, на *первый взгляд*, более естественный, но у него есть недостатки, заключающиеся в том, что основная сторона сводчатого отсека, которая поднимается от углов, образует дополнительный угол, а также в том, что основные ребра расположены под этими углами поперек стойки на одной половине их *диагональных* ребер, а на другой *поперечной*; и в том, что одна половина представляет собой *выступающий*, а другая - *отступающий* угол, в то время как *угловые* ребра внешней половины сходятся. *поперечные* ребра внутренней половины свода.

Эти возражения полностью устраняются, если предположить, что главные своды проходят непосредственно от угла к колонне. В любом случае гребень, окружающий ту половину свода, которая исходит из колонны, принимает форму внутреннего восьмиугольника.

В первом случае стороны этого восьмиугольника параллельны стенам, в то время как во втором они принимают промежуточное направление; углы внутреннего восьмиугольника противоположны центрам сторон внешнего и *наоборот*.

Сводчатые отсеки, поднимающиеся от углов большого восьмиугольника, в точности аналогичны противоположным отсекам, поднимающимся от колонны, а ребра, поднимающиеся от углов к колонне, являются по всей длине *поперечными* ребрами, в то время как угловые ребра с каждой стороны должным образом соединяются друг с другом.

Я показываю вид внутреннего помещения Капитула в Вестминстере (рис. [353](#)), чтобы показать красоту этой формы сводов. На самом деле, немногие формы в любом стиле архитектуры обладают такой красотой, как восьмиугольник со сводчатым потолком; и я счастлив думать, что наш лондонский образец, который был утрачен в течение последнего столетия или более, теперь очень скоро будет восстановлен в своей первоначальной форме и состоянии.

Я уже упоминал, что во всех этих формах перекрытий, то есть с ровными гребнями, из—за геометрической ошибки, возникающей в результате использования круговых изгибов для всех ребер, заполнение сводчатых пространств должно иметь искусственную форму, соответствующую этим изгибам.

Использование, однако, формы свода, аналогичной ранее описанной, с *приподнятыми* гребнями устранило бы эту неточность.

Предположим, например, продолговатый отсек с заостренными арками одинаковых пропорций по всем его сторонам и диагоналям, и своды каждой ячейки, образованные движением изгиба окружающих арок к точке пересечения, ориентируясь по диагоналям, мы сразу получаем свод с заостренными арками и приподнятыми гребнями, точный аналог ранее описанного с круглыми арками и приподнятыми гребнями, в котором заполнение сводчатых пространств принимает систематическую и точную геометрическую форму ([рис. 354](#)).

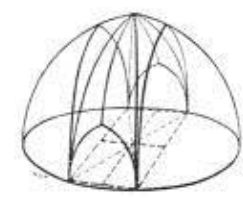


Рис. 354.

Пропорции арок не являются существенными, но там, где более узкие арки приближаются по высоте к более широким, возникает любопытный эффект в форме гребня, который, будучи всегда эллиптическим, становится настолько очевидным, что вызывает отвращение.

Эта форма хранилища использовалась очень часто, хотя точный метод заполнения пространств не соблюдался строго. Его недостатки заключаются в том, что он либо ограничивает высоту стен, доступную для окон, либо поднимается так высоко в крышу, что мешает ее конструкции. Однако во многих случаях это очень удобная, поскольку очень эффектная форма свода.

Даже простая форма сводов с ровными выступами не всегда удобна для окон, особенно на этажах, где им часто приходится заполнять все пространство. Это привело к практике натягивания ребра стены до такой степени, что создавался эффект необычайного искривления паховой поверхности поперечного свода. Это можно увидеть на сводах келий, примыкающих к церковному этажу в Вестминстерском аббатстве и в церкви Святого Спасителя в Саутуорке ([рис. 355](#)). Это изгибание поверхности получило очень подходящее название *лемеха сошника*.

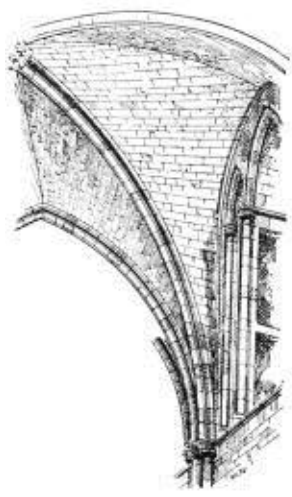


Рис. 355.—Церковь Святого Спасителя, Саутуорк. Своды келий, примыкающих к церковному этажу.

Свобода, которая ощущалась при работе с поверхностями сводчатых пространств, когда выступающие линии однажды стали подчеркиваться ребрами, привела к практике “возведения купола”, как это называется, этих пространств, независимо от того, были ли гребни приподнятыми или ровными; иными словами, каждый ряд заполняющей каменной кладки часто укладывался по кривой, чтобы увеличить прочность работы, превращая каждый ряд в своего рода арку от ребра к ребру.

Я должен, однако, приберечь для своей следующей лекции описание многих форм, которые принимали своды того периода, и ряд практических фактов, связанных с этим; а также продолжение изучения предмета в его более продвинутой истории; где, вместо того, чтобы ограничивать его особенности теми, которые возникли из очевидной и функциональной полезности, другие были добавлены в чисто декоративных целях. Тема настолько обширна, что я вынужден резко разделить свою лекцию по ней.

Давайте тогда остановимся здесь и на мгновение задумаемся о художественном настроении и характере той стадии, к которой мы подошли. Мимоходом я предположу, что эта стадия, на которой никакие архитектурные элементы не использовались исключительно в целях украшения и которая, следовательно, оставляет широкие сводчатые пространства, особенно подходит для широкого внедрения произведений родственных искусств живописи и мозаики, которые могут использоваться здесь почти так же свободно, как в византийских куполах. Однако я хочу обратить ваше внимание скорее на *чисто архитектурные* чувства.

Как ни невелика принципиальная разница между поздними норманнскими сводами и рассматриваемым, впечатление, производимое на ум, полностью меняется. Первый предполагает, что вес и давление систематически встречались и им оказывалось сопротивление; в другом случае эти силы, по-видимому, исчезли; и предполагаемый эффект - это скорее стремительный взлет вверх, подобно росту дерева, чем какое-либо давление вниз, к земле. Верно, что при декоративной обработке колонн помещается под каждым ребром или группой ребер в качестве художественной опоры; однако по своему воздействию на воображение действие обратное. Это не колонна, несущая на себе вес изогнутых ребер, а последние, энергично поднимающиеся вверх от колонны.

Кто, любясь величественным деревом, гордящимся своим ростом, когда-либо думает о его *весе* или о давлении его ветвей на ствол? Именно его *устремленность* ввысь производит впечатление; точно так же обстоит дело с интерьером готического собора. Совершенство, с которым противостоят все физические силы, приводит к тому, что разум не просто уничтожает, но фактически *обращает* их вспять. Таким образом, стремление ввысь, величественный рост и устремление к небесам - это идеи, обычно предлагаемые в качестве иллюстрации производимых

впечатлений. Высокий проспект с его пересекающимися ответвлениями стал избранным подобием, с которым его часто сравнивают, и он был повсеместно принят как форма архитектуры, наиболее выражающая устремленность к небесам нашей религии.

Ни один человек, созерцающий нашу великолепную Вестминстерскую церковь—аббатство и открывающий свою душу ее вдохновению, не может не испытывать чувств, созвучных тем, которые внушает знание о ее святом основателе, избранном как бы в предвидении его будущей славы — символе нашей религии, окруженном мартышками, чьи ноги стерты в знак того, что они утратили всякую склонность к земному покою, но, подобно устремлениям христианского богослужения, вечно поднимаются на крыльях к высшему объекту обожания, и

“Взлетая к Небесным вратам, вознесись,

Несут на своих крыльях и в своих записях Его хвалу”.

ЛЕКЦИЯ XV.

Переходный период.

Некоторые практические моменты, касающиеся перекрытий—Ребра раннего и позднего перекрытий—Заполнение промежуточных поверхностей или ячеек—Методы, принятые во Франции и Англии—Перекрытия по полу—Крипта собора Глазго—Хор в Линкольне—Дом капитула, Личфилд-Кодебек, Нормандия—Восьмиугольная кухня монастыря, Дарем—Часовня Леди, Солсбери—Сегментные своды—Церковь Темпл—Часовня Леди, Собор Святого Спасителя, Саутуорк—Вестминстерское аббатство—Промежуточные ребра—Пресвитерия в Эли—Дома капитулов Честера и Уэллс—Эксетерский собор-Клойстерс, Вестминстер—“Лиерн”—Собор Эли—Алтарь, Нанвичская церковь—Кросби—холл и Элтем—Палас—Хор в Глостере—Винчестерский собор—Веерные своды-Клойстерс в Глостере—Часовня Королевского колледжа, Кембридж—Школы богословия, Оксфорд—Крыша часовни Генриха VII., Вестминстер —Идеал ее *дизайна*.

Моя Последняя лекция довела тему сводчатых перекрытий до их полного *функционального* развития — того, что содержит все элементы, происхождение которых можно проследить до требований полезности, но ни один из них не был введен исключительно в декоративных целях. В моей настоящей лекции я должен дополнить то, о чем я тогда говорил, некоторыми примерами его применения, на которые у меня тогда не было времени подробно остановиться, а затем продолжить рассмотрение моей темы в ее более отчетливом декоративном развитии.

Однако, прежде чем я продолжу, может быть полезно — хотя конструирование, возможно, не входит в круг лекций в этой Академии, за исключением того, что оно оказывает влияние на форму, — сказать несколько слов о некоторых практических моментах, которые необходимы для полного понимания даже художественной части предмета, который мы рассматриваем.

В более ранних формах сводчатых перекрытий вся прочность заключалась в непрерывной арочной поверхности, которая была построена из кирпича или камня, или из щебня, скрепленного через определенные промежутки кирпичом или камнем; щебень или камень часто были из ячеистого материала, называемого туфом, который широко использовался ранними строителями из-за его легкости, а также прочности, с которой он соединялся с цементом.

Затем через определенные промежутки времени были введены поперечные ребра, чтобы укрепить более широкие промежутки; а в более поздний период аналогичным образом были укреплены углы.

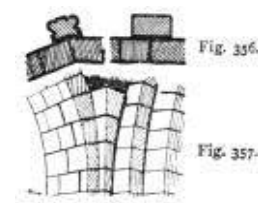


Рис. 356.

Рис. 357.

Эти ребра в ранних примерах отчетливо выступали как отдельные арки из импоста, над ними проходил свод (секции, [рис. 356](#)). В более поздний период — даже при возведении сводов с круглой арочностью — мы обнаруживаем входящую в моду практику соединения ребер и даже пружин самого свода путем вырезания их у основания из одних и тех же каменных блоков. Ранний образец этого мы видим в церкви Святого Варфоломея ([рис. 357](#)).

Когда ребер становилось все больше, часто случалось, что пять или даже восемь из них должны были исходить из одной группы заглавных букв; а иногда по крайней мере три (а впоследствии и больше) из *одной* заглавной буквы. Ясно, что в таких случаях три или более различных формы едва ли могли сохранить свое отдельное существование, но, будучи объединены в своих низших частях в единый блок, их формы более или менее переходили одна в другую. Хотя мы можем проследить этот процесс в работах норманнов, он не был полностью установлен до некоторого времени спустя.

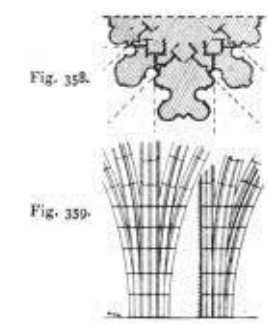


Рис. 358.

Рис. 359.

Это будет лучше понятно с помощью рис. 358, на котором поперечное ребро, два диагональных ребра и два стеновых ребра сходятся на их общей линии изгиба и таким образом пересекаются и соединяются друг с другом, образуя у основания сечение, состоящее из их всех частей. Теперь, рисунок этой группы ребер сразу покажет, что их комбинированная форма должна простирается на значительную высоту над пружиной; и до тех пор, пока она достигает, что часто составляет около 8 или 10 футов в высоту, они не могут существовать отдельно ([рис. 359](#)). Таким образом, на этой высоте группу ребер обычно устанавливают горизонтальными рядами и приступают к радиальным арочным соединениям только там, где ребра отделяются друг от друга, что обычно происходит на одном уровне, хотя в сводах с большой неровностью одно ребро часто отделяется на более низком уровне, чем другое.

Для определения взаимного расположения ребер на общем уровне пружин требуются большое мастерство и рассудительность, иначе они будут отделяться друг от друга настолько неравномерно, что это вызовет большие трудности и ненужные перекручивания при заполнении поверхности свода. Если вы нанесете на план боковые линии двух ребер ([рис. 360](#)) и обозначите истинное положение выступов *одного* из них, то станет ясно, что, если бы кривизна обоих ребер была равной, второе ребро следовало бы провести задней линией на равном расстоянии от точек, в которых пересекались бы планы смежных линий; поскольку, следуя кривой, оба ребра на заданной

высоте достигали бы точки вертикально над этим пересечением, и поэтому заполнение имело бы надлежащую отправную точку, которая не была бы неправильной. в том случае, если они достигли этой вертикальной линии на разной высоте. Поскольку, однако, диагональное ребро (где выступы выровнены) должно перемещаться дальше, чтобы достичь заданной высоты, его пружинящий участок должен быть *отодвинут еще больше назад*, чтобы оно достигало вертикальной линии над этой точкой пересечения на одном уровне с поперечным ребром. Ребро стенки в квадратном своде было бы расположено аналогично поперечному ребру; но в продолговатом своде, поскольку оно проходило бы *меньшее* расстояние для достижения заданного уровня, его пружинящая секция должна быть расположена *вперед*, чем у поперечного ребра, и, конечно, *значительно* вперед, чем диагональная. Это легко отрегулировать, начертив изгиб задней части ребра, положение которого сначала определяют, проведя против него вертикальную линию его пересечения со следующим ребром, а затем, начиная с точки вершины соседнего ребра, провести его изгиб через точку пересечения, что даст на линии изгиба расстояние *назад или вперед*, на котором должна располагаться пружинящая секция этого ребра ([рис. 361](#)).

Рис. 362.

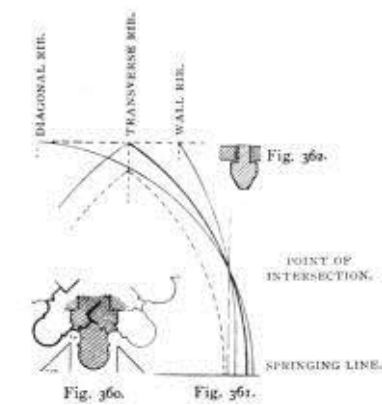


Рис. 360.

Рис. 361.

Ребра у всех ранних сводов квадратные и плоские сзади; свод, который часто очень толстый, проходит над ними и опирается на их спины. В более поздних работах ребра обычно были глубже от внутренних до наружных и имели надрезы, или, как это технически называется, “фальцы”, для получения свода или, по крайней мере, нижней части его толщины ([Рис. 362](#)); там, где поверхность не предназначалась для оштукатуривания, кованая каменная кладка часто представляла собой тонкую оболочку, покрытую сверху более толстым слоем грубой обработки. Кривизна рядов из кованого камня позволяла устанавливать их без использования сплошного деревянного центрирования, и эта внутренняя облицовка, после завершения, сама по себе сформировала бы существенное центрирование для внешнего грубого свода.

В более поздний период от этой внешней толщины отказались как от излишней нагрузки. Во всех случаях пустое пространство у задней стены было заполнено до определенной высоты, чтобы укрепить выступы свода.

Ребра теперь стали красиво отлитыми, а иногда и украшенными резьбой. В ранних работах, таких как "Сент-Кросс",^[52] Собор Святого Петра в Оксфорде; Часовня Святого Иосифа в Гластонбери,^[53] и в проходах в Кентербери старый нормандский шеврон был продолжен на ребрах. Места соединения ребер на их вершине обычно были украшены выступами и красиво вырезаны. Эти выступы принимали самую разнообразную форму — иногда маленькую розетку или небольшой пучок листьев, просто украшавший центр пересечения, не закрывая молдинги; иногда сами молдинги огибают центральное отверстие, с листвой или без нее; иногда к последней

названной форме добавлялась голова части фигуры в каждом углу, почти в плоскости свода; иногда под таким формованным выступом прикреплялся диск с листвой или без нее, как бы прикрывая центральное отверстие; на самом деле, иногда это была подвижная крышка такого сооружения. открытие. В Англии обычной формой является группа листвы, покрывающая перекресток, и часто содержащая фигурную скульптуру. Вестминстерское аббатство представляет собой замечательные примеры как лиственных, так и скульптурных выступов.

Что касается промежуточных поверхностей сводов, то обнаруживается любопытное различие между методами, принятыми во Франции и в Англии.

Во Франции каменные плиты проходят параллельно выступам, что естественно вытекает из первоначальных пересекающихся сводов (рис. 363); в то время как в Англии они часто имеют неправильное направление, как будто их располагают под прямым углом к воображаемой центральной линии каждого треугольного пространства, хотя на самом деле они сильно и нерегулярно отклоняются от такого правила.



Рис. 363.

Французы, кажется, сильно оскорблены появлением английской системы; и я помню, что испытал то же самое, когда впервые увидел французский метод. Последнее, по-видимому, оказывает чрезмерное давление на диагональные ребра, в то время как английский способ, по-видимому, оказывает его более равномерно на *все* ребра; фактически, оно направлено вниз, в направлении их точки соприкосновения. [54]

Теперь я опишу форму сводов, которая, хотя и возникла в период круглых арок, кажется, более подходящей для рассматриваемого сейчас периода. Мы видели, что своды церквей часто располагались *парами*; опоры чередовались по размеру и дизайну. Предположим, что каждая арка составляет примерно половину ширины нефа, каждая *пара* арок образует квадрат в плане; и, хотя такое квадратное пространство может быть разделено сводом на две продолговатые части, и часто так и было, столь же естественно сводить его как единый квадрат. Поскольку, однако, это оставляет альтернативные опоры не представленными в сводчатом перекрытии, стало частым переносить поперек этого промежуточного опорного элемента единственное поперечное ребро, пересекающее диагонали в точке их пересечения, а между ним и этими диагоналями вводить наклонные ячейки сводчатого перекрытия, гребни которых проходят от центров полуэскадрилий до точки пересечения.

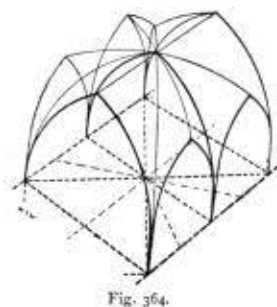


Рис. 364.

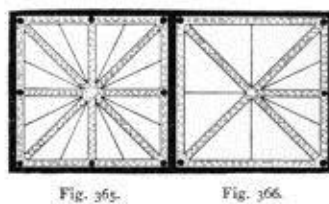


Рис. 365.

Рис. 366.

Доктор Узвелл, вслед за профессором Уиллисом, дали этому название “раздельный” свод ([рис. 364](#)), при этом обычный свод является *четырёхраздельным*, поскольку имеет четыре ячейки. Очевидно, что в квадратном здании с двумя отсеками с каждой из его сторон это может быть выполнено со всех четырех сторон и, таким образом, стать *восьмиугольным* сводчатым сводом (рис. 365);^[55] или, как в нефах Линкольнского собора, это может быть принято только с одной стороны и, таким образом, быть *пятиугольным* сводчатым сводом ([рис. 366](#)).

Эти формы сводчатых перекрытий были наиболее распространены в переходный период, то есть во второй половине XII века. Таким образом, он используется в работе Уильяма Сенс-ского в Кентерберии и епископа Хью в Линкольне, и подготовка к нему велась в соборе Святого Дэвида. Однако он был продолжен в Линкольне в большом трансепте и в проходах нефа, которые относятся к более позднему времени; и у нас есть пример этого в Вестминстере, датируемый 1250 годом, в часовне Святой Веры.^[56]

Тот же принцип был применен, в различной форме, в восточном конце Монастырской церкви в Тайнмуте, где, хотя ниши имеют обычные своды, восточная стена разделена на три части, соответствующие окнам, над которыми образованы ячейки сводов, сходящиеся к точке пересечения отсека.^[57] Достаточно любопытно, что мы находим то же самое расположение, повторенное столетие спустя в крипте часовни Святого Стефана в Вестминстерском дворце.

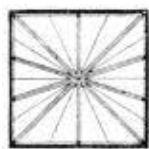


Рис. 367.

В часовне Богоматери в Осере та же идея реализована еще дальше: свод квадратный в плане, две стороны которого разделены на две ячейки каждая по принципу деления полов, а две другие - на *три* ячейки каждая, как упомянутые выше, образуя в целом *декараздельный* свод ([рис. 367](#)). Если бы *все* стороны имели тройное деление, он превратился бы в *додекуpartite*, или свод из двенадцати ячеек.

М. Виоле Ле Дюк приводит любопытный пример раздельного или семичленного свода, объединенного с другой формой ([рис. 368](#)), для которой я не знаю определенного названия, но которая сама по себе является объединением пазовидного свода с тем, что я в другом месте назвал квадратным куполом.

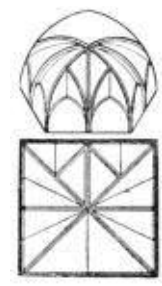


Рис. 368.

Я опишу последний из названных сводов путем сравнения сводов двух соответствующих часовен в западном конце Линкольнского собора, справа и слева от нефа.

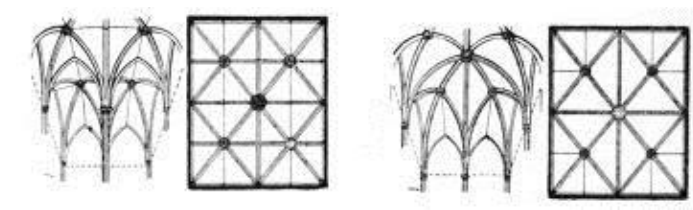


Рис. 371.

Рис. 369.

Рис. 372.

Рис. 370.

Две часовни похожи в плане (рис. [369](#), [370](#)) - продолговатая, каждая сторона которой разделена на две арки. Они отличаются только тем, что у одного есть центральная опора, а у другого ее нет. Первый просто разделен на четыре паховых свода по самому обычному принципу ([рис. 371](#)). Другой точно так же сводчатый до линии квадрата, углы которого были бы представлены четырьмя выступами названных выше сводов; но оттуда диагональные ребра, вместо того чтобы возвращаться вниз к центральной колонне, продолжают подниматься, пока не встретятся в средней точке часовни ([рис. 372](#)). Таким образом, эта верхняя часть является вершиной квадратного купола; и весь свод можно описать как квадратный купол, пронизанный с каждой стороны двумя поперечными сводами с валлийским крестом. Эта комбинация распространена в сводчатых перекрытиях под центральными башнями, как в Линкольне и Йорке; хотя в этих случаях центральная часть ограничена четко выраженной горизонтальной линией, определяющей границу полупахот внизу и квадратного купола вверху. В часовне, которую я описывал, такой границы нет, но паховые области продолжают до тех пор, пока не сойдутся в точке наверху. Эта система может быть применена с любым количеством отсеков; и у нас есть в Капитуле в Йорке пример ее применения к восьмиугольнику. План сводов там идентичен (или почти идентичен) сводам Вестминстера или Солсбери, но часть, заключенная во внутренний восьмиугольник, вместо того, чтобы опускаться к центральной колонне, поднимается до точки, в которой все линии арок пересекались бы в центре ([рис. 373](#)).

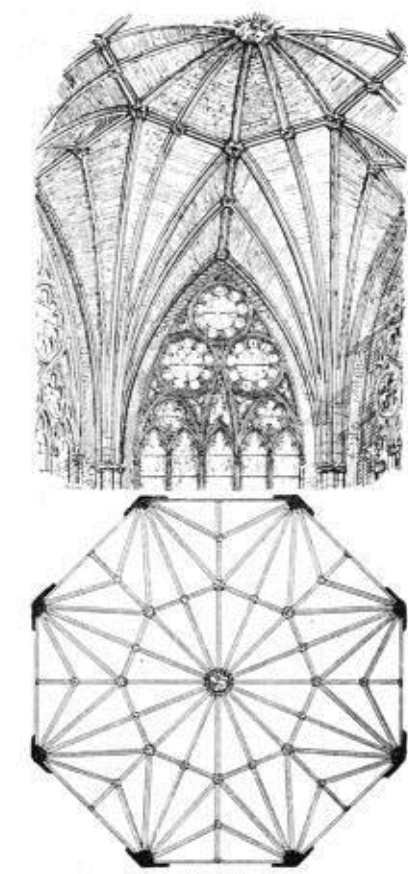


Рис. 373. —Здание капитула в Йорке.

Соотношение между сводами капитулов Йорка и Вестминстера, по сути, такое же, как между двумя только что описанными часовнями в Линкольне. В каждом случае мы видим, как сходные формы могут быть перекрыты сводами, почти идентичными в плане — по желанию с центральной колонной или без нее.

В крипте собора Глазго есть параллельный футляр, в котором отсек разделен с трех сторон на *две*, а с другой - на *три* арки.

Этот склеп - произведение искусства, в котором архитектор, по-видимому, упивался собственными трудностями и решал их одну за другой с исключительным успехом.

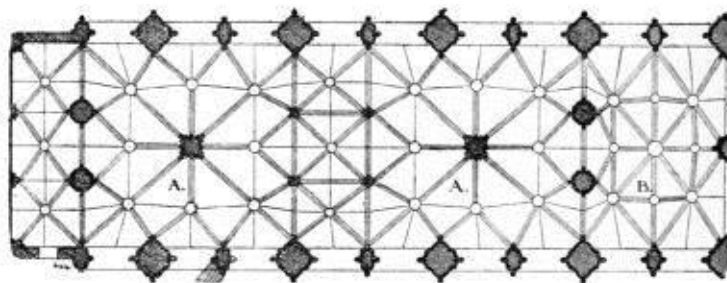


Рис. 374.—Кафедральный собор Глазго. План перекрытия крипты под хорами.

Та часть крипты, которая представляет собой хоры наверху, действительно является одним из самых живых и забавных сводчатых сооружений, которые я знаю ([рис. 374](#)). Он состоит из *десяти* отсеков; и, поскольку восточный конец обязательно разделен на *два* отсека для поддержки тех, что выше, ничто не было бы более естественным, чем разместить промежуточный ряд колонн по центру, разделив все пространство на два обычных ряда сводов. Но нет, архитектор потерял бы

удовольствие от любой такой банальной схемы, а *мы* потеряли бы очень красивую и поучительную головоломку.

Начиная с восточного конца, он сначала отрезал пространство длиной в два отсека, затем второе из трех отсеков, затем один отсек, затем еще одно пространство из трех отсеков и, наконец, один отсек на западном конце; при этом каждой из своих групп из трех отсеков он придал центральную колонну и повторил тройное разделение на ее восточной и западной сторонах. Таким образом, эти квадратные пространства, каждая из сторон которых разделена на три части, стали ключевыми нотами его схемы, и он самым изобретательным и красивым образом перепрыгнул их. Однако применяемый принцип на самом деле является не чем иным, как адаптацией обычного способа разделения квадрата на четыре меньших квадрата для пространства, стороны которого разделены на *три* вместо *двух* (А). Центральный квадрат, опирающийся на колонну, остается неизменным, но по бокам есть *потриачейки*, при этом *поперечные ребра от центральной колонны раздваиваются в своих вершинах и вместо того, чтобы переходить к противоположной колонне, распространяются вправо и влево надве*, а основные диагональные ребра остаются неизменными. На вершинах они пересекаются полудиagonалями, идущими наискось от тех же столбов по бокам. В результате получается звездообразная композиция чрезвычайно приятного, хотя и, на первый взгляд, замысловатого характера.

К одному из этих красивых квадратов примыкает отсек, упомянутый первым (В). Это очень похожий случай на описанный последним. С трех сторон он такой же, как часовня Линкольна, с частью квадратного купола вместо центральной колонны (за исключением того, что у нее есть линия разграничения), в то время как четвертая сторона, имеющая *три* отдела вместо двух, оформлена точно так же, как было описано в предыдущем случае. Среди этих сложных отделений чередуются отдельные отсеки, каждый из которых разделен поперечно на три квадрата обычной проходимости; и сложность эффекта склепа возникает не столько из-за сложности любой из форм сводов, сколько из-за постоянного перехода от одной формы к другой, поскольку нет двух смежных отделений, похожих друг на друга. Все выполнено с превосходной детализацией и формирует самый красивый и интересный интерьер.

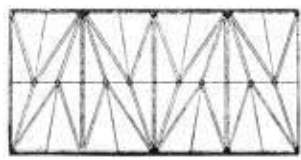


Рис. 375.—Хор Линкольнского собора.

Тема головоломок в сводчатом исполнении наводит на мысль о хоре в Линкольне, где архитектор (Де Нойес), по-видимому, постарался усложнить простое дело; поскольку вместо того, чтобы обычным образом отделить продолговатые пролеты, он сделал так, чтобы каждая ячейка проходила под углом к точкам, разделяющим центральный выступ пролета на три равные части ([рис. 375](#)); так что ни ячейки, ни диагональные ребра с обеих сторон никогда не соприкасались друг с другом, но каждая ячейка соединялась промежуточным или косым поперечным ребром с обеих сторон. противоположная сторона. Профессор Уиллис в своей странствующей лекции там в 1848 году назвал архитектора “сумасшедшим французом”, поскольку тогда считалось, что его привез епископ Бургундии Гуго; но с тех пор выяснилось, что он был членом нормандской семьи, давно обосновавшейся в Линкольншире; и красота его работ такова, что мы вполне можем простить эту причуду эксцентричности и пожелать, чтобы эта форма сумасшествия была более распространена среди нас!

Любопытный эффект достигается за счет точного выполнения сводов в круглом проходе или коридоре, где диагональным ребрам придают скрученную линию, отклоняя их от вертикальной

плоскости. Это хорошо видно в апсидальном проходе собора в Бурже, как в самой церкви, так и в крипте.

Я отмечу только еще две или три разновидности этой стадии прыжков, причем разного характера.

Здание капитула в Личфилде представляет собой вытянутый восьмиугольник ([рис. 376](#)), одна из сторон которого с обеих сторон вдвое длиннее остальных и разделена на два пролета. Свод представляет собой любопытное удлинение правильного восьмиугольного здания капитула: ячейки с обеих сторон интерполированы, а все ребра наклонно сходятся к центральной колонне.

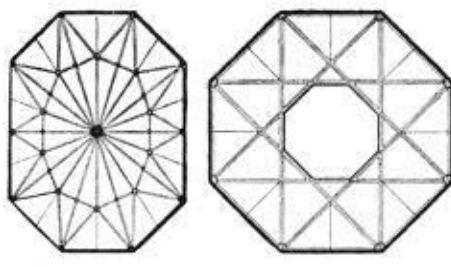


Рис. 376. Здание капитула, Личфилд.

Рис. 377. Монастырская кухня, Дарем.

В Кодебеке, в Нормандии, у нас есть, хотя и гораздо более позднее, шестиугольное здание со сводчатым перекрытием, во многом напоминающее наши собственные капитулы, но с подвеской, заменяющей центральную колонну и искусно подвешенной на длинном камне к конструктивному своду наверху.

В Дареме, на восьмиугольной кухне монастыря, у нас есть любопытный фрагмент сводчатого перекрытия, спроектированный так, чтобы было видно центральный вентиляционный фонарь ([рис. 377](#)). Ребра проходят от каждого угла под прямым углом к стороне восьмиугольника и, следовательно, пересекаются с третьим углом от того, из которого они исходят, а их пересечения оставляют восьмиугольное отверстие, равное по диаметру одной стороне исходного восьмиугольника в центре, и оно достаточно прочное, чтобы поддерживать необходимый фонарь или жалюзи.

Свод часовни Пресвятой Богородицы в Солсбери примечателен необычайной гибкостью поддерживающих его колонн, представляющих собой тонкие колонны из пурбекского мрамора большой высоты, которые уменьшают ширину часовни за счет перекрытия очень узкого ряда сводов с обеих сторон. Несколько схожим по идее является перекрытие крипты под Сент—Шапель в Париже, где, чтобы избежать сегментных сводов, которые были бы естественным результатом его ограниченной высоты, пролет уменьшен за счет ряда небольших колонн по обе стороны от него; в данном случае настолько близко к стене, что требуется большое количество свай и введение своего рода ажурного рисунка под поперечными ребрами для упора в центральный свод.

Я должен мимоходом упомянуть, что сегментные своды очень распространены в этот период там, где высота ограничена; и что даже там, где основные арки не такие, диагональные ребра часто принимали такую форму; более того, это становилось необходимым везде, где длина диагонали вдвое превышала высоту ее свода.

Рассматривая этот этап истории прыжков с трамплина в целом, у нас есть исключительно благоприятные возможности для его изучения здесь, в Лондоне: у нас есть превосходные образцы всех его ведущих разновидностей.

В церкви Темпл у нас есть уже описанный любопытный круглый придел, являющийся образцом самой ранней эпохи настоящих остроконечных сводов; в то время как в восточной части, датируемой примерно сорока или пятидесятью годами позже, мы имеем самый типичный образец сводов, которые только можно себе представить, все они начинаются с заданного уровня и имеют ровные выступы. Это становится более заметным благодаря разделению трех рядов сводов с помощью опорных арок, которые, приближаясь к своду, принимают вид увеличенных ребер.

Очень похож на последний из названных сводов часовни Пресвятой Богородицы Святого Спасителя (или Святой Марии Овери) в Саутуорке ([рис. 378](#)). Единственным разительным отличием является количество пролетов и отсутствие опорных арок, так что он принимает форму пространства, разделенного на двенадцать равных и квадратных отсеков и поддерживаемого шестью одинаковыми колоннами.

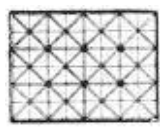


Рис. 378. Часовня Пресвятой Богородицы, Саутуорк.

На хорах той же церкви мы имеем превосходный образец сводчатого перекрытия с продолговатыми отсеками и боковыми ячейками на сваях, выполненными способом, несколько отличным от обычной системы лемехов.

В восточной половине Вестминстерского аббатства, включая трансепты, у нас есть своды продолговатого пространства (с ячейками по бокам от лемеха), квадратного пространства и четырехстороннего пространства всех степеней неправильности; у нас есть двухмерные апсиды, а именно, большая апсида Святилища и расходящиеся капеллы, которые являются самыми красивыми образцами свода апсиды, какие только можно найти; у нас есть в Капитуле сводчатый восьмиугольник с центральной колонной, выполненной в благородных тонах. пропорции и с превосходной детализацией;^[58] в то время как в склепе ниже повторяются те же своды, с пониженными пропорциями, выполненные с предельной простотой.

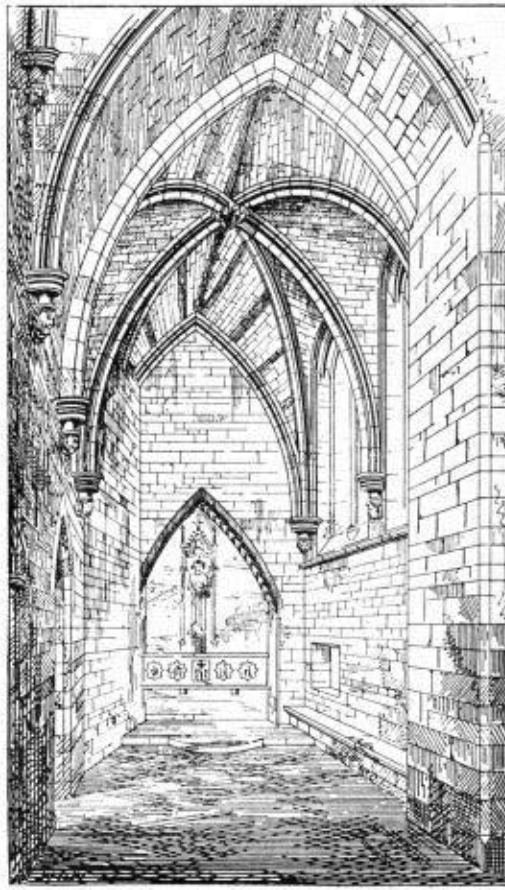
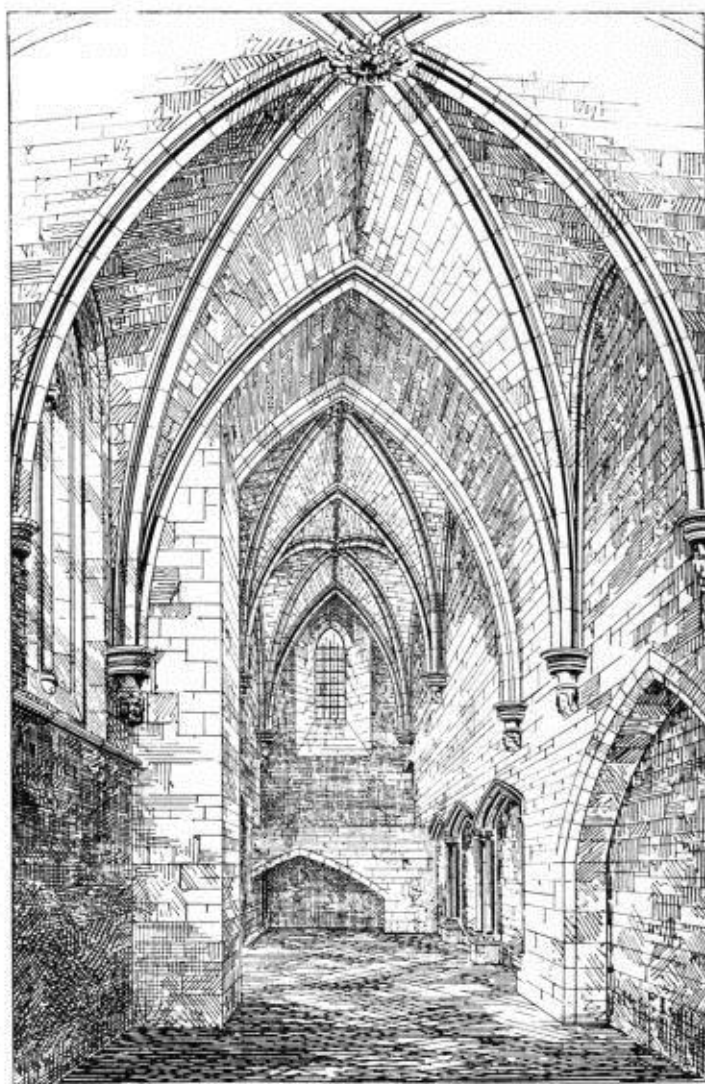


Рис. 379.—Часовня Святой Веры, Вестминстерское аббатство. Вид на восток.

У нас есть во внутреннем вестибюле два продолговатых свода, расположенных бок о бок, один, по-видимому, квадратный, а другой самых узких пропорций; а во внешнем вестибюле красивые миниатюрные своды на крошечных колоннах и с сегментарной аркой; в то время как в часовне Святой Веры, совсем рядом, у нас есть превосходный пример раздельного свода (рис.[379](#), [380](#)). Части проходов также примечательны разделением своих отсеков поперечными арками с двойным порядком лепнины, придающим им большое благородство и прочность; и все эти разновидности выполнены с замечательной детализацией и изученным искусством.



Часовня Святой Веры, Вестминстерское аббатство. Вид на запад.

Если бы я стал вдаваться в детали формования ребер, их комбинаций, где они группируются и пересекаются друг с другом в пружинах, и способа расположения стержней для их поддержки, это завело бы меня слишком далеко. Однако мои иллюстрации во многом объяснят это. Я не должен упускать из виду, что во французских зданиях и часто в более ранних английских образцах планы абаков этих шахт принимают обе формы и положения, указывающие на общее сечение и направления ребер, которые они несут, ^[59] и что это даже характерно для *оснований*; показывая, что свод был *самым первым*, о чем подумали и спроектировали; и что с самого этажа здания это повлияло на общий дизайн. Это было утрачено в Англии с введением круглых счетов.

До сих пор я полностью останавливался на сводчатых конструкциях, у которых нет ничего, кроме того, что я назвал *функциональными* ребрами жесткости; то есть такими, которые имеют особое назначение, например, поперечные ребра жесткости для обозначения границ пролетов и укрепления свода в его основном пролете; диагональные ребра жесткости для усиления углов пересечения; и ребра жесткости для поддержки поверхностей свода в месте их соединения со стенами; и иногда ребра жесткости гребня, хотя они, скорее, относятся к последующей стадии. Следующим этапом в истории сводчатого строительства является тот, на котором используются не только функциональные ребра жесткости — фактически промежуточные ребра жесткости для разделения пространств между теми, которые использовались в предыдущий период.

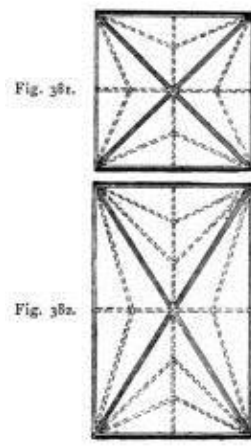


Рис. 381.

Рис. 382.

В квадратных сводах *одно* такое дополнительное ребро чаще всего вводится в каждое пространство ([рис. 381](#)). В очень продолговатых сводах *два* и даже *три*чasto устанавливались в боковых пространствах, хотя в средних пространствах был только один ([рис. 382](#)). Ясно, что это дополнение требует использования ребристых выступов, поскольку без них точка, в которой промежуточные ребра сходятся на своей вершине, нуждалась бы в упоре. Этот мотив действительно был настолько разумным, что мы часто обнаруживаем, что ребро гребня было опущено между промежуточными ребрами и ребрами стенки, потому что там его использование прекращается.

Одной из особенностей, которая последовала за использованием этих дополнительных ребер, была любопытная зубчатая форма начинки. Косое расположение этих ребрышек, если план начинки останется неизменным, привело бы к тому, что филе или оголенная часть ребрышка почти исчезла бы с одной стороны и стала бы очень широкой с другой. Это заставило их изменить план.

При взгляде на верхнюю поверхность свода, где видны ребра жесткости, сразу видно, что это также было вызвано конструктивными причинами, поскольку без этого заполнение плохо прилегало бы к ребрам жесткости ([рис. 383](#)).

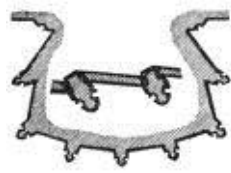


Рис. 383.

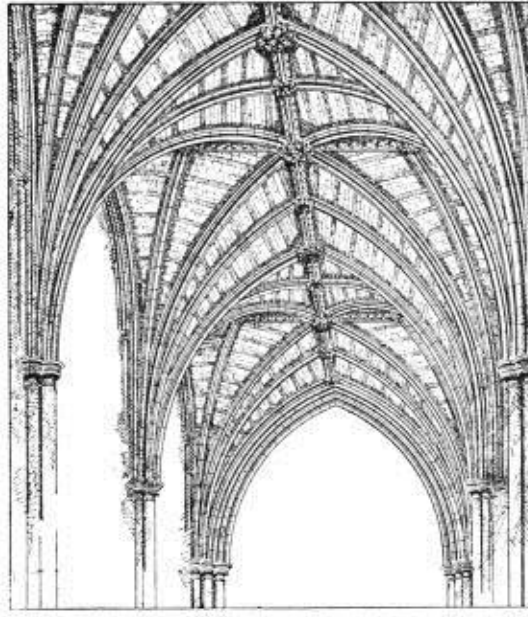


Рис. 384.—Вестминстерское аббатство. Спуск к западу от перекрестка.

Нельзя назвать лучших образцов этой формы сводов, чем пресвитерия в Эли, построенная примерно с 1240 по 1250 год, и четыре пролета непосредственно к западу от перекрестка в Вестминстерском аббатстве, возведенные Эдуардом I. примерно с 1280 по 1300 год ([рис. 384](#)). Последний более совершенен, поскольку имеет ровные выступы; первый, что достаточно любопытно, имеет выступы на боковых ячейках, которые поднимаются от пересечения к стенам. Я могу упомянуть, что для сводов с промежуточными ребрами очень характерно наличие гребней, быстро поднимающихся к центральному выступу.

Использование этих дополнительных ребер стало со второй половины XIII века скорее правилом, чем исключением.

Я могу упомянуть его ранние образцы в Честере, как в здании Капитула ([рис. 385](#)), так и в часовне Богоматери, причем последняя имеет приподнятые выступы; но в каждой пристройке речь идет только о боковых кельях. Здание капитула в Уэллсе имеет промежуточные ребра, добавленные по всей длине к более обычным образцам в Вестминстере и Солсбери, что придает его сводам необычайно полный и богатый, хотя и довольно многолюдный вид. Боссы обычно представляются на всех встречах, что значительно увеличивает насыщенность всего процесса.

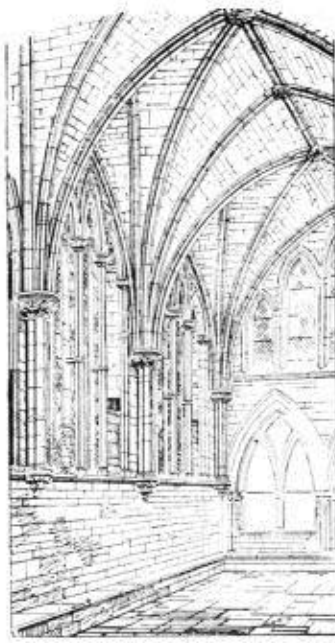


Рис. 385. Здание капитула Честерского собора.

Хотя я назвал эти ребра *нефункциональными*, так обстоит дело лишь в ограниченном смысле, поскольку, хотя они и не являются необходимыми, они, тем не менее, выполняют свою работу: они разделяют и укрепляют сводчатые пространства и, как правило, устраняют необходимость (если таковая может предполагаться) в заполнении большой толщины. Фактически они образуют каменный каркас или центрирование с частыми опорами, на которые постоянно опирается свод. Почти весь Эксетерский собор отделан таким образом, и превосходные образцы, хотя и довольно позднего времени, можно увидеть на западном и южном переходах Вестминстерского аббатства, а также в двух вестибюлях, через которые можно попасть в монастырь. Их преимущество заключается в непосредственной близости к глазу, что позволяет легко изучать их.

Можно сказать, что следующий шаг в истории сводчатых конструкций носит исключительно декоративный характер. Это добавление коротких поперечных ребер между уже описанными, расположенных в виде узоров, таких как звезды и т.д., Вокруг центральных выступов, что значительно увеличивает сложность и орнаментальный характер свода и приводит к дальнейшему увеличению количества выступов.

Удивительное мастерство часто проявляется в расположении этих узоров, которые, пересекая меняющиеся плоскости или поверхности сводов, создают в перспективе необычайное разнообразие эффектов. Эти ребра получили от профессора Уиллиса название “Liernes”, термин, данный Филибером де л'Ормом ребристым гребням (возможно, общий с ними), но, поскольку у нас нет английского названия для этих поперечных ребер, оно удобно приходит нам на помощь. Я полагаю, что в плотницком деле этот термин означает короткую балку или поручень, служащую опорой для крепления других бревен, что очень подходит для ее использования (реального или кажущегося) в сводостроении.

В Лондоне у нас есть несколько превосходных образцов этого класса сводчатых конструкций; в частности, в крипте Святого Стефана и в галерее клойстерс напротив входа в здание Капитула, оба возведены в первой половине четырнадцатого века.

В первом случае и промежуточные ребра, и опоры очень уступают по размеру основным ребрам, что дает превосходный эффект: действительно, я не знаю работы, более продуманной по дизайну и деталям, чем этот сводчатый элемент.

Своды трех пролетов восточной части собора Эли, построенные Аланом де Уолсингемом примерно в тот же период, также имеют превосходный дизайн, как и алтарь церкви Нантвич в Чешире.

Я в некоторой степени подражаю последнему из названных в древесине сводов нефа Честерского собора, где, несмотря на наличие пружин, перекрытие так и не было завершено.

Лестницы расположены не под прямым углом к поверхности свода, а в вертикальной плоскости; возможно, из-за удобства их размещения на плане.

Мы находим ту же причину, регулирующую геометрическую систему, принятую для размещения камней, образующих выступы, которые также должны были содержать короткий фрагмент выступающих ребер. Профессор Уиллис в своих замечательных статьях о сводчатом строительстве в мельчайших деталях описывает принятый метод, показывая, что для облегчения операции они сделали верхнюю поверхность выступающего камня *горизонтальной*, чтобы она служила своего рода чертежной доской, на которой рисовали план пересекающихся ребер. Я проверял это в нескольких случаях. В западной части нефа Вестминстера, где отсутствует внешняя толщина каменных сводов, появляются выступающие камни, и их поверхности горизонтальны. Смахнув с них скопившуюся пыль и мусор, я, конечно же, обнаружил, что на них тщательно прорисованы центральные и боковые линии всех ребер.

В лирнском сводчатом сооружении в Эли, хотя и была внешняя толщина каменной кладки, ее убрали в прошлом веке ради легкости, так что выступающие камни, когда-то скрытые, теперь видны. Очистив их от препятствий, я снова обнаружил, как и в Вестминстере, линии ребер (здесь гораздо более сложные), аккуратно нанесенные на верхнюю часть камней. Фактически, на каждом из этих маленьких каменных столов нанесен фрагмент плана свода в натуральную величину, который должен был содержаться на его поверхности.

Лирнские своды, хотя и появились еще в первой четверти четырнадцатого века, были настолько популярны, что сохранялись на протяжении остальных периодов готической архитектуры, использовались бок о бок и часто в сочетании с другими, более поздними системами. Естественно, то же самое было и с обычными ребристыми сводами, так что в более поздние времена мы имеем по крайней мере *три* системы, использовавшиеся одновременно.

Я не знаю более очаровательных образцов лирнских сводов, чем те, что мы видим в эркерах залов Кросби-холла ([рис. 386](#)) и Элтемского дворца ([рис. 387](#)), двух родственных построек, несомненно, созданных одним и тем же архитектором в правление Эдуарда IV. Они имеют разные планы. Один состоит из пяти сторон восьмиугольника, другой - из двойного квадрата. Последний входит в систему, о которой я упоминал, поскольку его центральный отсек приподнят наподобие квадратного купола, чтобы обеспечить проход через арку, через которую он открывается в зал. Оба выполнены с вдавленной дугой, относящейся к их позднему периоду, и обработаны с изысканной заботой и вкусом.

В Глостере, на хорах, и Винчестере, в нефе, этот способ перекрытия принимает очень своеобразную форму; боковые ячейки опускаются на низком уровне, как так называемые “валлийские” пахи, оставляя сверху широкий бочкообразный свод, богато украшенный поверхностными ребрами жесткости.

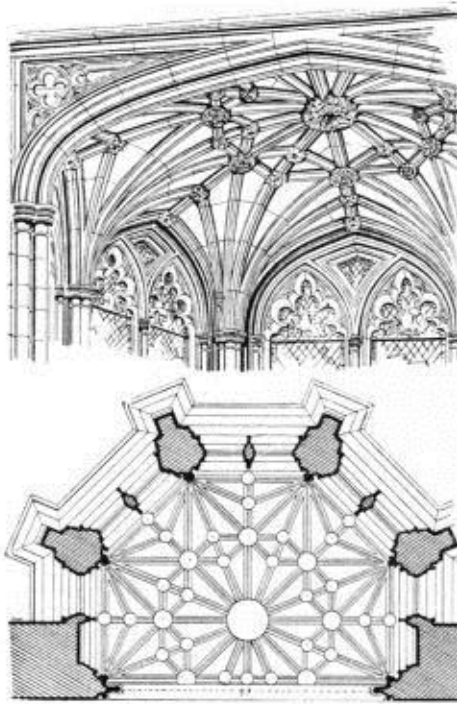


Рис. 386. Ориел, Кросби—Холл, Лондон.

Это в Глостере - произведение необычайного великолепия. Его отличительная особенность заключается в том, что он имеет два набора диагональных ребер ([рис. 388](#)), один по обычной системе, другой состоит из двух отсеков каждый, и их пересечение определяет положение “валлийских” пахов. Таким образом, все обычные диагональные ребра и половина остальных становятся просто орнаментированными выступами на поверхности бочкообразного свода, в то время как к ним добавляется обширная сеть выступов, разрезающая его на бесконечное количество панелей, углы которых отмечены совершенной армией резных выступов. То же самое было воспроизведено в более поздний период в Часовне Пресвятой Богородицы.

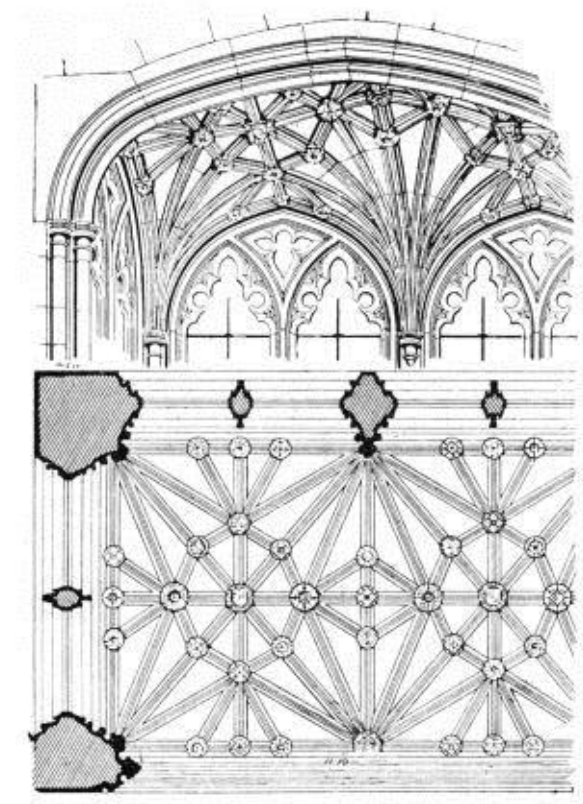


Рис. 387. Ориел, Элтемский дворец, Кент.

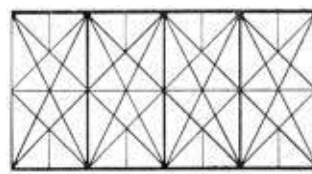


Рис. 388.—Глостерский собор. Сводчатые хоры.

Во многих случаях, как на западных порталах в Винчестере, верхняя часть паха приобретает формы, в которых линии настоящих ребер кажутся почти забытыми. В хоре Уэллса это делается в очень порочной степени. В качестве последнего примера такого способа перекрытия я могу упомянуть изысканно красивую комнату, примыкающую к монастырю в Виндзоре.

В этот период в обиход вошли два метода, которым нелегко установить точные даты, но которые привели к большим изменениям в искусстве прыжков в высоту. Одним из них является использование — особенно поначалу для диагональных ребер — изгиба, начерченного из двух центров, что постепенно привело к снижению арок до чрезмерно низких пропорций. Другой практикой было использование участков одинакового изгиба для нескольких или даже для всех ребер, либо по всей их высоте, либо, по крайней мере, для их нижней части. Названный первым обычай был очень естественным в тех случаях, когда высота сводов была ограничена обстоятельствами, как в склепе святого Стефана. Диагональные ребра здесь были нанесены от трех центров к двойному ребру, а в следующих ребрах - от двух к каждому отдельному ребру, и также были слегка сегментированными; то есть они образовывали угол с вертикальной линией. Можно сказать, что они являются своего рода имитацией эллипса, как и диагонали на сводах южного и западного монастырей Вестминстера.

Другая практика (*т.е.* повторение одной и той же кривой для разных ребер) очень любопытна и важна по своим результатам. Это в необычайной степени повлияло на *план* сводов на их

промежуточных высотах. Профессор Уиллис обратил особое внимание на эти планы в половину высоты, поскольку это имеет большое значение для эффекта.

Если бы возведение сводов осуществлялось на совершенных теоретических принципах и с ровным гребнем, эти планы были бы *прямоугольными*. Простая замена круговых изгибов, если только они не сделаны немного сегментарными, смягчает угол квадрата, в то время как любая модификация этих изгибов так или иначе влияет на этот план на половину высоты. Профессор Уиллис проиллюстрировал это очень интересным образом на примере вариаций, найденных в монастырях Норвича; работа в целом имеет единый замысел, но, поскольку она выполнялась в несколько разных периодов, привычки масонов претерпели изменения, которые произвели в этом отношении очень любопытные эффекты.

Я могу упомянуть, что там, где ребра имеют одинаковую кривизну, выступы не могут быть ровными; но использование двухцентральной кривой позволило им повторить ту же кривую для пружин, но немного изменить ее вверху, изменив положение центра, от которого отбивается верхняя часть изгиба, чтобы сделать выступы ровными там, где это было желательно.

Эта тенденция к повторению одной и той же кривой привела к развитию самого замечательного разнообразия прыжков в высоту, что особенно характерно для его более поздней истории в этой стране. Я имею в виду эту необычную форму, известную как *Прыжки с.*, ,

Самоочевидно, что если несколько ребер одинаковой кривизны отходят под равными углами от одной колонны, план свода на любом уровне будет представлять собой круг или часть круга; и что они могут быть ограничены на уровне своей вершины или на любом другом уровне круглой лепниной, образующей в целом фигуру, которая, как я уже упоминал, была создана в совсем другое время и по другой причине в нормандском сводчатом здании круглого капитула в Вустере, ^[60] фигура, которую я определил как коноид с вогнутыми сторонами и сравнил с цветком выюнка.

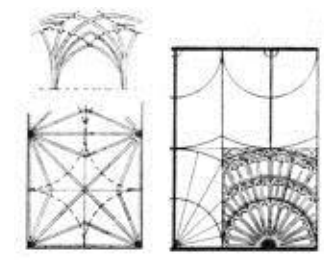


Рис. 389.

Рис. 390.

Теперь, своды любого помещения, если они расположены в квадратных отсеках и имеют ребра одинаковой кривизны и на равных расстояниях друг от друга, могут быть разделены на несколько частей этой фигуры простым нанесением полукругов и квадрантов, в зависимости от обстоятельств, от вершины к вершине окружающих арок ([рис. 389](#)).

Однако над этим импровизированным веером сохранился остаток обычного свода с поднимающимися гребнями, и все это должно быть выполнено художественно по системе, соответствующей новой форме.

Можно сказать, что общая идея такой обработки веера или коноида параллельна идее круглого или розового окна. Ребра рассматриваются как расходящиеся средники, их количество увеличивается по мере расширения круга, и обычно они заканчиваются по внешней границе серией ажурных форм, похожих на верхушки двухсветных окон. Хорошее розовое окно последнего поколения, если представить его эластичным и вытянутым из центра в коноидальную форму, могло бы стать хорошим отделением для веерного крепления; или из веерного крепления,

сжатого в плоскость, могло бы получиться хорошее розовое окно. Промежутки между веерами заполняются различными способами; либо кругами несколько похожего дизайна, которые иногда опускаются маленькими висячими веерами, как сталактиты с крыши пещеры; либо несколькими кругами, подогнанными друг к другу; либо продолжением диагональных ребер до их пересечения с гребнями и заполнением треугольных пространств узором.

Однако не обязательно, чтобы отсеки, о которых идет речь, были *квадратными* в плане. Если *продолговатая* форма, то полуокруги или квадранты рисуются от вершины более узкой и нижней арок; и из тех же центров части кругов рисуются от вершины более широкой и высокой арок, принимая форму дополнительной или внешней зоны окна-розы и пересекаясь по линии поперечных выступов, образуя таким образом часть, вырезанную из большого веера ([рис. 390](#)). Или же крышу можно описать как состоящую из очень больших вентиляторов, пересекающихся друг с другом. Такова знаменитая крыша часовни Королевского колледжа в Кембридже, но усеченные концы вееров там разделены пополам широкими поперечными ребрами, которые, без сомнения, требовались для прочности из-за большого масштаба свода ([рис. 391](#)).

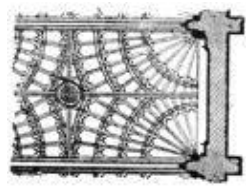


Рис. 391. Королевский колледж, Кембридж.

Самый ранний известный экземпляр веерных сводов находится в монастырях Глостера и датируется началом пятнадцатого века; действительно, профессор Уиллис считает, что изобретение связано с тамошней школой каменщиков. В отличие от обычной практики, он выполнен с простыми дугами вместо четырех центров. Каждый вентилятор имеет только поперечные и пристенные ребра в месте пружинения. На следующем этапе он образует диагональ, затем два промежуточных ребра и, наконец, еще четыре на каждой стороне поперечного ребра и заканчивается маленькими окошечками, похожими на двухсветные головки, в то время как пространство выше заполнено четырьмя большими изогнутыми дугами и таким же количеством фигур грушевидной формы ([рис. 392](#)).



Рис. 392.—Клойстерс, Глостерский собор.

Рамки моей лекции не позволят мне продолжить рассмотрение этой части моего предмета в соответствии с ее важностью; и мои средства для создания иллюстраций (за которые я должен сердечно поблагодарить нескольких усердных и талантливых джентльменов, работающих в моем офисе, а также одного из моих сыновей) исчерпались еще до того, как был достигнут этот трудоемкий этап.

Я уже упоминал о Глостерских монастырях и часовне Королевского колледжа.

Центральный отсек, или перекресток собора Святого Георгия в Виндзоре, представляет собой самое великолепное оформление продолговатого помещения. Приделы той же часовни с примыкающими к ней приделами поменьше являются очаровательными примерами, как и приделы и небольшие часовни в часовне Генриха VII и монастырях Святого Стефана в Вестминстере. Таким образом, аббатство Бат и Шерборнский собор имеют сводчатые перекрытия, а спустя целое столетие появляется красивый потолок лестницы, ведущей в холл в Церкви Христа в Оксфорде ([рис. 393](#)), квадратное пространство, опирающееся на центральную колонну ([рис. 394](#)).

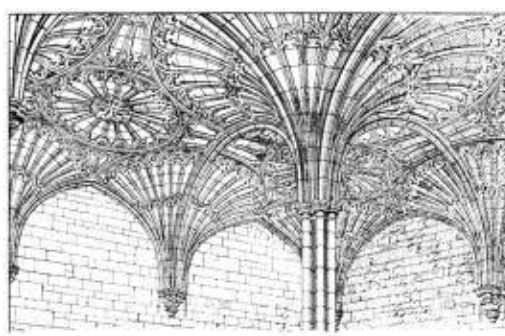


Рис. 393. Потолок лестницы, ведущей в холл, Крайст-Черч, Оксфорд.

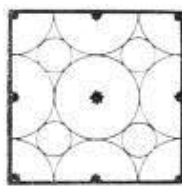


Рис. 394.

При возведении сводов этих более поздних периодов мы имеем любопытный пример того, как сходятся крайности. В самых ранних образцах сводчатых конструкций вся прочность заключается в самой поверхности свода. С течением времени для укрепления и поддержки свода одно за другим вводились ребра жесткости, пока, наконец, они не превратились в постоянный каменный каркас, по центру которого покоилась поверхность свода.

Теперь, наконец, время взяло реванш, и чрезмерное увеличение количества ребер привело к утрате их использования; все или почти все было вырезано из тех же блоков, что и панели; и, таким образом, была возвращена первоначальная система; сводчатая поверхность снова стала цельной конструкцией, а ребра и панели просто вырезаны как украшения из ее материала.

Самым замечательным произведением веерной системы сводов является великолепная центральная крыша часовни Генриха VII. Произведение, в котором изобретательность, сложность и красота объединены самым удивительным образом, какой только можно себе представить.

Хотя он стоит особняком по сложности и великолепию, это не первый пример использования своеобразной системы, на которой он основан. Трудно представить, как Фуллер мог приписать свое происхождение зарубежным исследованиям короля и епископа Фокса, поскольку не только

сама вентиляционная система является чисто английским изобретением, но и особая система *этой* крыши, насколько мне известно, имеет только английские прототипы.

Самым ранним из них является "Свод школы богословия в Оксфорде", [\[61\]](#) закончен около 1480 года. Впоследствии этому подражали, хотя и с потерей ведущего принципа, в хоре кафедрального собора (тогда церкви монастыря Святой Фридевиды в том же городе), произведение, которое, хотя в народе и приписывают Вулси, вероятно, относится к более раннему времени.

Я часто тщетно искал ведущий принцип, на основе которого была создана эта замечательная работа. Его *конструкция* достаточно проста; сложность заключается в идеале его *дизайна*. Однако, как и все, что основано на разуме, идея, однажды постигнутая, становится совершенно простой, и тогда остается только гадать, в чем заключалась трудность.

Суть заключалась в следующем: — Сначала представьте, ради аргументации, что архитектор намеревался разделить свое пространство на три пролета — широкий и два узких, — как часовня Пресвятой Богородицы в Солсбери или крипта Сент-Шапель в Париже, поддерживая своды на рядах тонких колонн ([рис. 395](#)). Разделение было примерно следующим. Весь пролет был разделен на пять частей, две из которых соответствовали ширине пролета, одна - воображаемому проходу и три - центральному пролету. Таким образом, своды проходов были бы продолговатыми, в два раза превышающими их ширину, *установленную вдоль* здания, а центральный пролет - продолговатыми, в два раза длиннее, чем их ширина, *установленная поперек* здания.

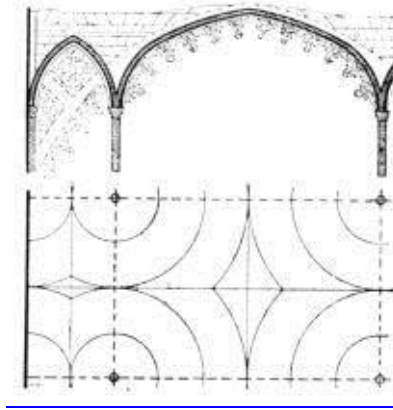


Рис. 395.

Давайте применим к каждому из них правило, которое я уже изложил для построения продолговатых фигур веером. Начиная с идеальных проходов, от столбов, ответвлений и центров нарисуйте нижние круги вееров, достигающие вершины *более узких* арок, и верхние круги, достигающие вершины *более широкой* арки (, „ рис. 396,,,,,,). Это дает нам продолговатый веерный свод в его наиболее обычной форме.

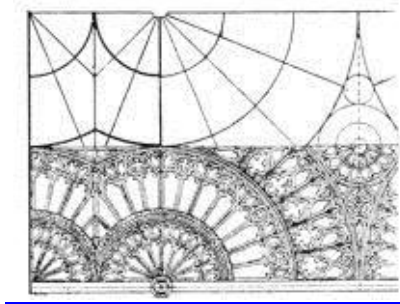


Рис. 396.

Затем сделайте то же самое с более широким или центральным пролетом, и наше пространство будет перекрыто продолговатыми веерными сводами самого обычного вида. Теперь, поскольку нижняя арка центрального пролета идентична более высокой арке боковых пролетов, из следует, что веера по бокам (или проходы) продолжаются и завершаются в центральном своде, а нижняя арка малого свода также продолжается по кругу для завершения конструкции. Таким образом, украшение меньших вееров состоит из *двух* этапов, а больших - из *трех*; но поскольку дизайн обоих вееров непрерывен, один является лишь продолжением другого.

Если бы архитектор остановился на этом, никакая система сводов по принципу веера или разделенное таким образом пространство не могли бы быть более систематичными или более простыми в своем идеале.

Однако у него и в мыслях не было останавливаться на столь банальном этапе, и его столпы были созданы только для того, чтобы выполнять свою работу на бумаге, а затем быть стертymi. Колонны были опущены, а их места заменены подвесками; но, поскольку такая крыша не могла простоять ни минуты, необходимо было что-то сделать, чтобы обеспечить опору, которую могли бы обеспечить колонны.

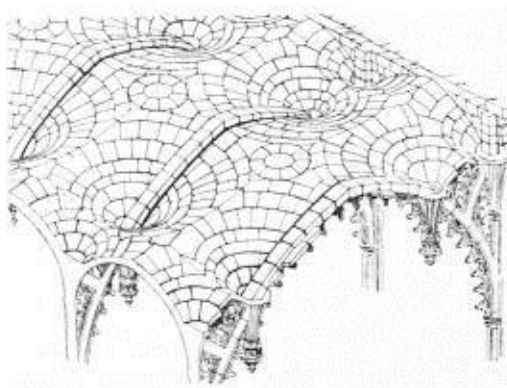


Рис. 397.—Часовня Генриха VII, Вестминстерское аббатство.

Это было достигнуто за счет введения мощных поперечных арок, пересекающих всю часовню и выступающих намного ниже свода ([рис. 397](#)). Они пересекали более узкие пролеты, произвольно ударяясь в свои веера и соединяясь с центральным сводом. Подвески не следует рассматривать как конструктивно препятствующие этим поперечным аркам, поскольку они фактически становятся их частью, и можно предположить, что арки проходят через них по воображаемой линии, так что, как в случае с часовней Богоматери в Кодебеке, подвеска на самом деле представляет собой вуссуар, большая часть которого свисает ниже поверхности свода; маленькие дуги, направленные вверх, к стене, помогают укрепить и утяжелить поперечные арки в их самой слабой части.

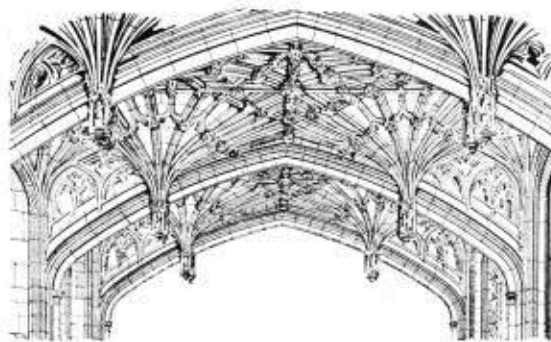
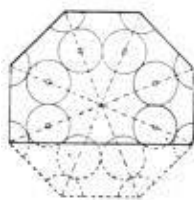


Рис. 398. Школы богословия, Оксфорд.

Начато в 1445 году. Закончено около 1480 года.

В школах богословия ([рис. 398](#)) эти огромные арки повсюду выступают в качестве опор непрочного свода; в часовне Генриха VII они видны только в боковых сводах, которые возвышаются над ними с помощью сильного ажюра, но их верхние части проникают под центральный свод и становятся скрытыми от посторонних глаз.

Та же система перенесена в апсиду ([рис. 399](#)), причем с удивительным мастерством. Предполагается, что апсида представляет собой часть цельного восьмиугольника с проходом, поддерживаемым восемью небольшими колоннами, две из которых утрачены из-за соединения с прямой частью часовни. Поскольку эти колонны превращены в подвески, структурные арки обеспечивают, как было описано ранее, требуемую поддержку, но в этом случае они сходятся к центральной части восьмиугольника.



Подробное рассмотрение этого вопроса не может быть вразумительно описано словами. Это, пожалуй, самое совершенное произведение искусства, которое можно найти во всем ассортименте средневековых сводчатых конструкций.

Теперь я завершил свой беглый (и слишком быстрый) набросок арочных и сводчатых систем средневековой архитектуры, хотя намеренно оставляю тему куполов для другого случая. Трех лекций хватило лишь для того, чтобы бросить несколько беглый взгляд на его основные положения, предоставив усердному студенту самому разыскивать сокровища его деталей.

Ни один предмет во всей истории архитектуры не является столь замечательным и не мог бы так щедро вознаградить исследователя. Я рекомендую это для вашего индивидуального изучения и только добавлю, что наша страна более богата разнообразием своих сводов, чем любая другая, и что Лондон особенно богат объектами для изучения, содержащими, как и прежде, превосходные образцы почти всех разновидностей сводов, от суровой строгости работы короля Эдуарда Исповедника в фундаментах его монастырских зданий в Вестминстере, до той великолепной и удивительной работы, которую я только что описал, и о которой мы можем смело утверждать (каковы бы ни были наши индивидуальные предпочтения), что *мир не содержит равного ему*.

ЛЕКЦИЯ XVI.

Переходный период.

Отсутствие Купола в нашей древнеанглийской архитектуре—Высокоразвитые формы во Франции, Германии и Италии, современные нашим великим средневековым зданиям—Предложения по его внедрению в наш возрожденный и переработанный неосредневековый стиль —Так называемая Гробница Агамемнона в Микенах—Пантеон—Храм Минервы Медики—Торре деи Скъяви—Храмы Весты в Риме и Тиволи—Храм Юпитера во дворце Диоклетиана, Спалатро—Гробница Святой Констанции—Баптистерий в Ночера—Баптистерий в Равенне—Важное развитие архитектуры—“Подвесные купола”—Ранние образцы—Подвесные купола — особая характеристика византийского стиля—Как это возникло—Дальнейшее развитие архитектуры—Кафедральный собор во Флоренции—Церкви св. Сергий и Вакх, апостолы, и Святая София, Константинополь.

Мне Приходилось читать свои лекции с этой кафедры группами, настолько оторванными друг от друга, что мои слушатели не могли следить за ними как за непрерывной чередой. Однако, несмотря на этот недостаток, я намереваюсь сделать так, чтобы моя нынешняя лекция была естественным продолжением предыдущей, которую я имел удовольствие читать три года назад.

Мой последний курс был посвящен арочному строительству, а мои последние лекции были посвящены сводчатому строительству. Моя нынешняя работа будет развивать ту же тему в ее кульминационном развитии —THE DOME.

Несмотря на то, что мои склонности к нашей собственной средневековой архитектуре влекут меня к способам перекрытия, которые преобладают в наших собственных древних зданиях и которые составили тему моих более поздних лекций, я вынужден признать, что самая благородная из всех форм, с помощью которых может быть перекрыто пространство, - это купол; и, более того, что из всех архитектурных форм он самый возвышенный и поэтичный, он восприимчив к высочайшему художественному обращению и требует его. Поэтому я сожалею о его отсутствии в нашей староанглийской архитектуре.

Это сожаление, однако, уменьшается благодаря имеющимся у нас многочисленным доказательствам того, что купол, хотя и отсутствовал в английских зданиях, ни в коем случае не считался чем-то чуждым современной архитектуре соседних стран, поскольку мы располагаем им в высокоразвитых формах на большей части Франции, в Германии и в Италии, возведенным в те же периоды, что и многие из наших великих средневековых сооружений.

Таким образом, если я отклоняюсь от линии, которой придерживался при изучении истории староанглийской архитектуры, я не только заполняю пробел в этой истории, но и надеюсь, что

смогу предложить более практичную цель — восполнить этот пробел в нашем возрожденном и переработанном неосредневековом стиле.

В предыдущей лекции, после определения свода как покрытия прямолинейного пространства, создаваемого движением арки параллельно самой себе, я определил купол как покрытие круглого пространства, создаваемого вращением арки вокруг ее центральной вертикальной оси. Отсюда следует, что если вращающаяся таким образом арка имеет полукруглую форму, то получающийся купол представляет собой полусферу.

Вращающаяся арка, однако, может иметь любую форму, которую может принять арка. Она может быть эллиптической, параболической, гиперболической, циклоидной; или это может быть заостренная арка, подкова или огей. Любая из этих или других форм арки, вращающейся вокруг своего центра, создаст купол собственной формы сечения. *План* также, несмотря на мое определение, не обязательно должен быть кругом; это может быть эллипс или другой формы.

На данном этапе я не буду допускать куполов квадратной планировки, многоугольных или других прямолинейных конструкций, потому что могут возникнуть сомнения в том, являются ли они вообще настоящими куполами или же это не фигуры, возникающие в результате пересечения определенного количества обычных сводов. Во всяком случае, они не образуются при вращении арки, так что, если это купола, мое определение неверно.

Однако, несмотря на простоту полусферического купола, он, по-видимому, исторически не принадлежал к первобытному типу; поскольку, как ни странно, самые ранние известные купола в разрезе имеют форму высокой остроконечной арки. Я имею в виду, в частности, предполагаемую гробницу Агамемнона в Микенах, а также некоторые изображения на ассирийских скульптурах.

Они вряд ли вошли бы в рамки данной лекции, если бы не столь любопытный факт, что самая ранняя форма купола предвещает то самое применение, для которого я сейчас особенно хотел бы его приспособить.

Легко понять, почему остроконечная арка была использована в этих первобытных куполах. Они были построены не с радиальными соединениями, а нависающими; и при сравнении их сечений легко будет увидеть, что для этого способа строительства остроконечная арка гораздо более предпочтительна, чем круглая; в то время как, как только была принята радиальная система, полукруг сразу стал самым простым и очевидным сечением.

Однако странно наблюдать, как мало дошло до нас из истории куполов. От так называемой гробницы Агамемнона — примерно за одиннадцать столетий до христианской эры — у нас едва ли есть какие-либо определенные свидетельства их истории, пока мы не доберемся до Пантеона, возведенного в царствование Августа или, как считает мистер Фергюссон, значительно позже. И все же, поскольку этот купол все еще самый широкий (построенный из твердых материалов) из существующих, и поскольку как по своей конструкции, так и по своей архитектуре он в высокой степени искусственный и свидетельствует о периоде продвинутого развития, из этого следует, что он должен быть представителем длинной серии предшествующих куполов, переходящих от грубой идеи к этой, самой высокоразвитой форме простого купола; поскольку мы сейчас увидим, что существуют и другие формы, едва предвосхищаемые даже этим великолепным сооружением.

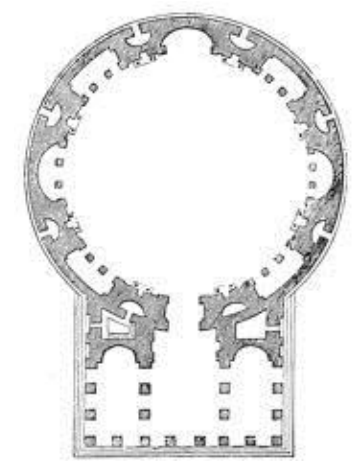


Рис. 400.—План Пантеона, Рим.

(От Фергюссона.)

Здесь я могу отметить, что купол, подобно арке и своду, испытывающий большое внешнее давление, требует либо огромной поддерживающей стенки, поднятой значительно выше уровня пружины, либо, при отсутствии таковой, металлической стяжки на уровне пружины или несколько выше нее, либо, возможно, нескольких таких стяжек на разной высоте. Однако, в отличие от арки и свода, он не зависит от *замкового камня*, каждый круговой ход его конструкции образует горизонтальную арку и сам по себе является ключом. Следовательно, он может быть установлен без помощи центрирования и может быть прекращен на любом уровне, оставляя центральное отверстие или *проушину*.

Пантеон представляет собой великолепный тип римских куполов ([рис. 400](#)). Это простая ротонда с внутренним диаметром 142 футов и толщиной стены около 20 футов. Стена имеет высоту около 72 футов до основания купола и продолжается выше этого уровня еще примерно на 28 футов.

Купол имеет форму полукруга, но на вершине имеет открытое отверстие диаметром почти 30 футов ([рис. 401](#)).

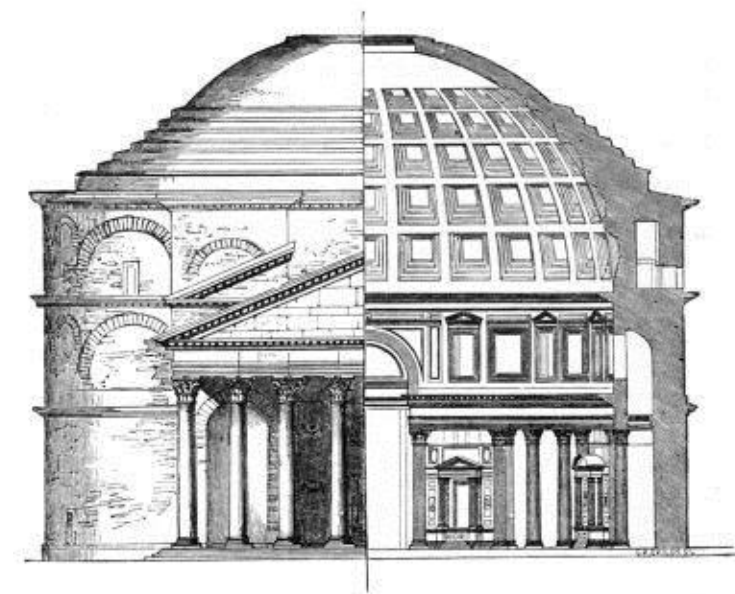


Рис. 401.

Половина высоты экстерьера. Половина секции интерьера.

Пантеон, Рим. (От Фергюссона.)

Купол, если смотреть снаружи, скрыт стеной, которая возвышается над его выступом почти на треть его высоты, а над ним возвышается своего рода аттик, увенчанный шестью ступенями, занимающими почти равную высоту, так что купол как внешний элемент далеко не бросается в глаза и выглядит как простой сплюснутый диск.

Однако внутри он образует оболочку самого благородного характера. Его внутренняя поверхность глубоко кессонирована панелями четырех порядков, по глубине разделяющими окружность на двадцать восемь частей, а по высоте, примерно до двух третей расстояния от выступа до короны, на пять частей, причем верхняя часть является плоской. Эти огромные панели или сундуки, большая часть которых превышает двенадцать футов в диаметре, причудливо расположены в разрезе, так что зрителю, стоящему под центром купола, они кажутся совершенно симметричными.

Стена до основания купола красиво украшена богатым архитектурным мрамором различных цветов, и нет сомнений в том, что купол — сама душа дизайна — был украшен в полном соответствии с красотой несущей его стены; считается, что он был покрыт позолоченной бронзой.^[62] При таком совершенстве, должно быть, получился интерьер непревзойденной красоты, освещенный исключительно центральным окошком, а свет смягчался льняной завесой, натянутой на его богатый бронзовый карниз, который все еще остается вокруг проема и сохраняет остатки позолоты. Пантеон вряд ли можно назвать *смелым* сооружением, потому что его огромная прочность, кажется, опровергает все сомнения относительно его долговечности. Было бы, однако, абсурдно предполагать, что это была *ранняя* попытка; ибо, как я уже сказал, она настолько искусственна по своей конструкции, что ясно доказывает, что она является результатом длительной практики.

Стены, которые я описал как 20 футов толщиной, являются таковыми только теоретически, поскольку практически они разделены на бесчисленные ячейки, некоторые из которых образуют прекрасные архитектурные ниши, а другие — просто конструктивные углубления.

Сам купол построен способом, свидетельствующим о длительной практике; поскольку он отличается от обычного способа строительства *toto caelo*. Разные авторы по-разному описывают его; на самом деле, он, вероятно, никогда не подвергался достаточному воздействию, чтобы получить полную информацию о его удивительно сложной конструкции. Однако, насколько я могу установить, она, кажется, имеет две толщины. Внутренняя толщина состоит из каркаса сундуков, который выполнен из кирпича, и заполнения сундуков, которое выполнено из щебня или бетона. Это сформировало бы центр, на котором была построена внешняя оболочка, представляющая собой любопытную ткань арок, каждая из которых поднимается от вершин тех, что находятся под ней, и расположена таким образом, чтобы концентрировать давление на точках стенки, которые находятся между ячейками. Промежутки между этими арками заполнены (насколько я могу судить) щебнем или бетоном. Вероятно, снаружи все было покрыто бронзовыми или мраморными пластинами.

Древнеримский купол так называемого храма Минервы Медики, названный так из-за обнаружения статуи этого божества среди его руин, но теперь некоторые предполагают, что он, как и сам Пантеон, был большим залом некоторых общественных бань, очень напоминает Пантеон в его общей идее, но отличается той существенной особенностью, что окружающая его стена не круглая, а десятиугольная ([рис. 402](#)).

Позже, как мы сейчас увидим, за эту особенность ухватились бы как за предположение о другом типе купола, о котором мне придется впоследствии рассказать. На самом деле, переход от многоугольной призмы вниз к почти полусферическому куполу вверх осуществляется скорее по “эмпирическому правилу”, чем по какой-либо реальной системе. Вертикальные стороны стены пересекают купол в виде арок; но эти формы также не являются настоящими сечениями плоскости со сферой и не использовались в качестве архитектурных элементов, как в более поздние времена; впоследствии, насколько я могу судить, они были стертые инкрустацией купола штукатуркой,

чтобы замазать объединение форм, к которому архитектор пришел случайно, не оценив его истинных результатов.

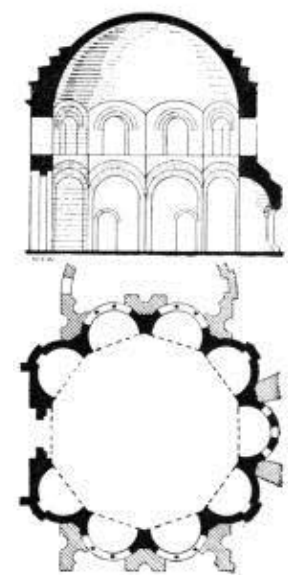


Рис. 402.—Minerva Medica. План и разрез.

Купол окружен граденами, как и в Пантеоне. Он освещен не одним глазом, а десятью окнами, окружающими то, что мы должны были бы назвать этажом. Под ними находятся десять арок, пронизывающих окружающую стену; фактически, они сводят ее к небольшим угловым выступам. Одно из них предназначалось для входа, остальные девять - для полукруглых ниш, из которых пять, по-видимому, содержали бассейны для воды, а четыре открывались посредством колоннад в экседру или окружающие здания.^[63] Можно упомянуть, что в последующие времена этой форме широко подражали. Размах этого купола составляет около 80 футов. Его дата неизвестна.

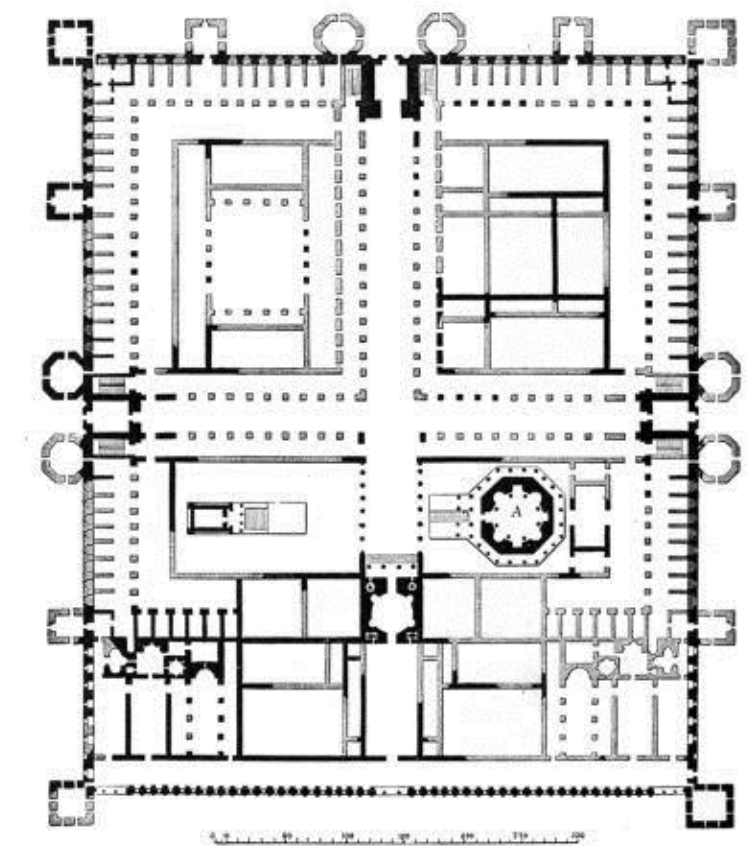


Рис. 403. Дворец Диоклетиана в Спалатро. (От Фергюссона.)

А. Храм Юпитера.

Существуют и другие купола, существенно не отличающиеся от уже описанных, но останавливаться на них было бы излишне затянутой лекцией. Один из них, называемый Торре-деи-Скьяви, на Виа Пренестина, скорее похож на Пантеон, только в очень маленьком масштабе, хотя и освещен круглыми окнами второго этажа вместо центрального проема. Храмы Весты, как в Риме, так и в Тиволи, состоят из круглых стен, окруженных снаружи перистилем. Предполагается, что кельи каждого из них были покрыты куполом, хотя и с крышей. Аналогичный случай, но в более сложной форме, существует в так называемом Храме Юпитера во дворце Диоклетиана в Спалатро ([рис. 403](#)). В этом случае внешняя часть кельи с ее перистилем восьмиугольная, а внутренняя, с куполом, *круглая*. Последний имеет сложную конструкцию из веерообразных арок по всей длине, практически ни одна часть не состоит из горизонтальных изгибов. Следующей, возможно, по дате, но одновременно демонстрирующей сходство идеи со значительным изменением в исполнении, является гробница святой Констанции, дочери Константина ([рис. 404](#)).

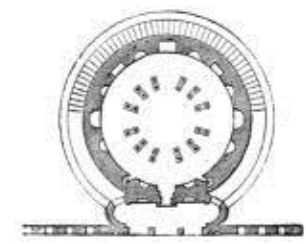


Рис. 404.—Гробница святой Констанции, Рим. (От Фергюссона.)

Христианскую церковь в ее ранней форме обычно описывали как языческий храм, вывернутый наизнанку. Чтобы превратить идеальный храм в идеальную церковь, стена и колоннада должны

поменяться местами. Это настолько верно, что некоторые из ранних комментаторов Витрувия были совершенно сбиты с толку выбором между стеной храма и стилем пери. Они предположили, что последние *должны* находиться *внутри* стены, как в их собственных церквях, и основывали свои замечания на этом предположении.

Сравнение этих почти современных работ, Храма Юпитера во дворце Диоклетиана в Спалатро и гробницы Святой Констанции в Риме, точно иллюстрирует это изменение. В одном сплошная стена образует круг и несет купол, а колоннада является внешней (см. рис. 403), в другом колоннада образует внутренний круг и несет купол, в то время как стена становится внешней, а *проход* занимает место перистилия (см. рис. 404). Колоннада *удвоена* для поддержки массивного верхнего этажа, из которого вырастает купол, и в целом она напоминает единую форму христианской церкви, что с тех пор стало частым явлением. Купол, в этом случае, перестает быть внешним элементом, будучи покрыт конической крышей. Я могу добавить, что перистиль повторяется в старой манере в качестве дополнительной детали за стеной прохода. Баптистерий в Ночере похож по своему расположению на гробницу святой Констанции и, возможно, датируется тем же временем. Однако он более грубый и сильно теряет красоту из-за отсутствия фонаря и пропуска света через нижнюю часть купола. Среди бесчисленных остатков куполов более древнего типа я упомяну еще только один, прежде чем перейти ко второй ветви моей темы, к которой он, собственно, и относится. Я имею в виду баптистерий в Равенне, построенный, как предполагается, около 450 года ([рис. 405](#)).

Это очень очаровательное здание восьмиугольной формы, но покрытое полусферическим куполом. Несмотря на отсутствие окружающего прохода, дизайн его боковых сторон, кажется, заимствован из прохода и этажерки: действительно, у него есть этажерка, хотя аркада внизу скорее рудиментарна, чем реальна. Купол, как и тот, о котором упоминалось в прошлый раз, снаружи покрыт покатой крышей.

Однако особенностью этого купола является то, что он опирается на восьмиугольную стену, или, скорее, на восемь арок.

Сейчас мы увидим, как это происходило в последующие времена, и я не буду предвосхищать эту тему, а ограничусь упоминанием, что это, по-видимому, предвосхищает византийские купола следующего столетия, как это было в двух других примерах, на которые мне придется сослаться, и как это *почти* произошло в храме Минервы Медики.

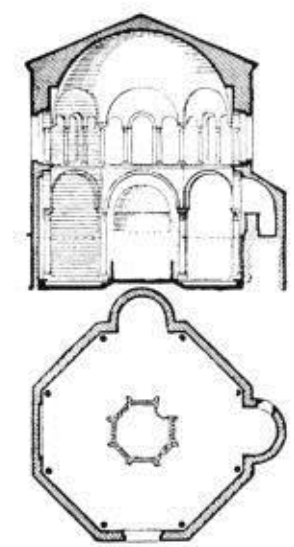


Рис. 405.—Баптистерий в Равенне. План и разрез.

Купола, которые мы до сих пор рассматривали, исключительно и по необходимости опираются на круглые или другие сплошные стены. Следовательно, они поддерживаются равномерно по всей своей окружности, и их использование обязательно ограничено покрытиями круглых или *квази-круглых* или многоугольных зданий. Если бы не было достигнуто дальнейшего развития, то печальным недостатком в масштабах архитектурных сооружений всегда считалось бы то, что самая благородная форма покрытия должна быть ограничена наименее обычной и, для большинства целей, наименее удобной формой помещения. К счастью, мы *находимся, насколько это возможно*, подальше от этой дилеммы. Очень простое применение геометрической мысли открыло способ, с помощью которого почти *любое* здание разумной формы может быть покрыто куполом или серией или группой куполов.

Я постараюсь как можно проще объяснить это важное событие.

Свойством сферы является то, что каждое возможное ее плоское сечение является *окружностью*. Отсюда следует, что каждое вертикальное сечение полусферического или сегментарного купола принимает форму полукруглой или сегментарной арки. Следовательно, если в основание купола вписать квадрат, а на этом квадрате построить стены и продолжать их до тех пор, пока они не упрутся в купол, они пересекутся с ним четырьмя полукругами ([рис. 406](#)). Если вместо *стен* вы построите *арки* по сторонам этого квадрата, эти арки будут совпадать с изгибом купола там, где они встречаются с ним, и, если они достаточно прочные, выдержат оставшуюся между ними часть купола. Если, опять же, вместо арок вы предположите, что купол пересекается по линиям вписанного квадрата *сводами* под прямым углом к этим сторонам, результат будет тот же.

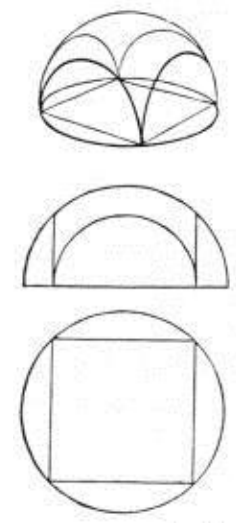


Рис. 406.

В первом случае у нас есть купол или часть купола, покрывающая квадратное помещение; во втором у нас есть такое же покрытие, стоящее на открытых наружу арках; в третьем у нас есть купол, закрывающий пересечение двух цилиндрических сводов, точно так же, как это чаще всего делается с помощью паха.

Однако этот процесс не ограничивается *квадратом*; он в равной степени применим к восьмиугольнику или любому другому многоугольнику — фактически, к любой фигуре, которую можно вписать в круг.

Следующие диаграммы ([рис. 407](#), [408](#) и [409](#)) лучше объяснят это.

Также необязательно, чтобы вписанная фигура была *законченной*, поскольку остатки круга с таким же успехом можно оставить между арками или стенами.

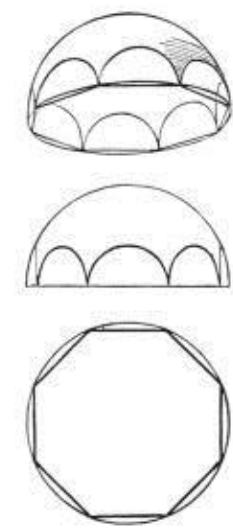


Рис. 407.

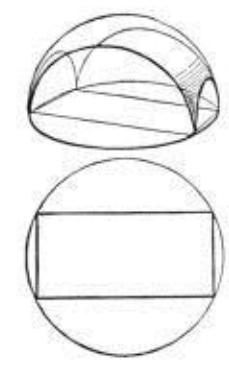


Рис. 408.

Таким образом, круглое пространство может быть пересечено четырьмя сводами меньшей ширины, чем стороны квадрата ([рис. 410](#)), оставляя между ними участки круглых стен.

Купол, опять же, может быть как *сегментарным* в сечении, так и *полукруглым*, и в этом случае поддерживающие его арки также будут сегментными ([рис. 411](#)). Опять же, вписанная фигура не обязательно должна быть *равносторонней*, так что *продолговатые* отделения, подобные тем, которые обычно используются в нефе церкви, могут быть куполообразными.

Во всех перечисленных мной случаях я предполагал, что результатом будет буквально *часть исходного купола*. Однако, как оказалось, у нас есть лишь несколько древних примеров столь строгого следования принципам; хотя в современных работах они встречаются чаще. Самый чистый образец, который я знаю (если я правильно сужу по рисункам), - это купол маленькой церкви СС. Насарио и Цельсо в Равенне, мавзолей Галлы Плацидии и двух ее мужей, императоров Гонория и Валентиниана II. Это такой купол, который я описал как стоящий между четырьмя стенами, которые пересекают его в виде арок.

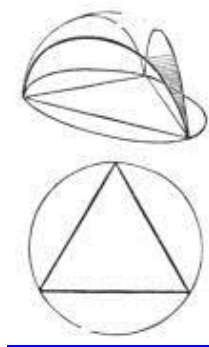


Рис. 409.

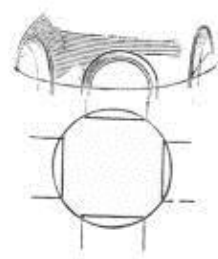


Рис. 410.

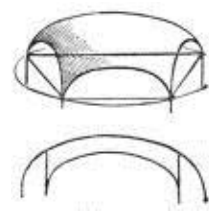


Рис. 411.

Следующий шаг, помимо этого, был очень важным с точки зрения красоты эффекта. Я имею в виду практику нанесения круга с помощью лепнины на поверхность купола, прикасаясь к венцам арок. Это не только декоративно, но и подчеркивает первый заверченный ряд камней и, возможно, даже усиливает его, и имеет дополнительный эффект определения сферических треугольников между арками, которые, будучи таким образом наделены отдельным существованием, получают название “*подвесные*”, откуда весь этот класс куполов называется “*подвесными куполами*”. Самым ранним образцом этого, вероятно, является маленькая гробница на Виа Номентана близ Рима ([рис. 412](#)), которая, хотя и датируется, вероятно, более ранней, чем церковь Св. Насарио и Чельсо в полной мере развивают подвесной принцип, точно так же, как мы видим его более позднюю трактовку в двойных воротах ([рис. 413](#)) и золотых воротах в районе Храма в Иерусалиме, скорее всего возведенных при Юстиниане. Все эти купола сегментарные в сечении.

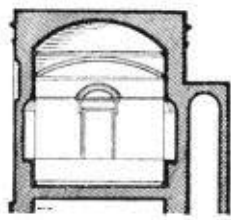


Рис. 412. Гробница на Виа Номентана, Рим.



Рис. 413. Двойные ворота, территория храма в Иерусалиме.

Однако чистой формы подвесного купола, то есть формы, при которой подвесные элементы и верхняя часть действительно являются настоящими частями одного и того же первоначального купола, в плане или основании которого вписана прямолинейная фигура, придерживались недолго. Вскоре стало казаться, что диск, заключенный в круглую лепнину, выглядит *плоским* и *неэффективным*; и вскоре возникла идея превратить круглую лепнину в массивный карниз, воздвигнуть на нем новый купол таких пропорций, которые должны нравиться глазу, и оставить от первоначального купола только подвески (рис. [414](#), [415](#)).

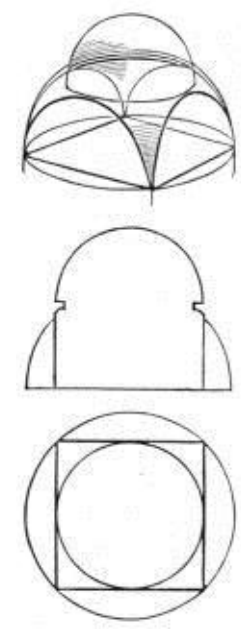


Рис. 414.



Рис. 415.

В конструктивную архитектуру никогда не внедрялась более смелая идея; ибо теперь купол, вместо того чтобы, как в Пантеоне, прочно поддерживаться сплошной стеной по всей *каждой* части своей окружности, находится в *абсолютно обратном положении*; ибо *одной* части своей окружности он теперь не имеет прочной опоры, но весь парит в пустоте, что наводит на мысль о поэтическом сходстве с Прокопием, что Купол Святой Софии казался как бы подвешенным на цепи к небесам.

Подвесные купола, ни в одной из их типичных форм, по-видимому, часто или традиционно не использовались в более подлинные классические эпохи, хотя в наше время они оба были очень мудро адаптированы к возрожденным классическим стилям. На самом деле они были особой характеристикой и великой славой византийского стиля.

Мистер Фримен по этому поводу замечает: “Порождением арки является свод, а свода - купол; и это величественное украшение - сама жизнь и душа византийской архитектуры, которой подчинены все остальные черты. До сих пор его использование ограничивалось в основном круглыми зданиями. Сделать его центральной точкой христианского храма было грандиозной и смелой идеей, которая предполагала полную революцию в существующих принципах архитектуры.... И не только грандиозный купол венчал всю груду, но и меньшие участки часто были покрыты меньшими куполами и полукуполами.... Глаз, привыкший к длинным нефам ... наших собственных великих церквей, совершенно сбит с толку таким огромным нагромождением, с апсидами и полукуполами, ”выступающими”, используя выражение мистера Хоупа, во всех направлениях, и все они кружатся вокруг обширного центрального купола, подобно правителям-данникам, окружающим императорский трон ”.

Некоторые считают, что византийцы позаимствовали подвесной купол из Персии, но это кажется неопровержимым доказательством; на самом деле, он существует в Италии более раннего

возраста. Более достоверно, что, однажды обнаружив свою удивительную полезность, они распространили ее во всех регионах, на которые распространялось их влияние, и что, переняв от них знания магометан, она стала заметной чертой архитектуры, которая непрерывно простиралась от Бенгальского залива до Атлантики.

Следующее нововведение, о котором я упомяну, - это возведение собственно купола на барабане или круглой стене, приподнятой на подвесах или карнизах, чтобы превратить его в подобие башни. По-видимому, это был первый шаг, благодаря которому в более поздние времена купол стал заметным внешним элементом, хотя скорее в жертву внутренней красоте (рис. [416](#), [417](#)).

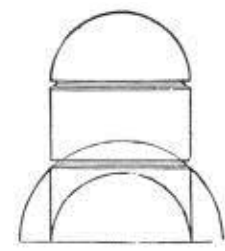


Рис. 416.

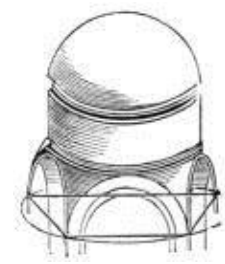


Рис. 417.

На самом деле, с эстетической точки зрения, самым слабым местом купола является то, что один и тот же купол не может быть выполнен художественно совершенным как внутри, так и снаружи. Если его высота ограничена тем, что хорошо смотрится изнутри, то он настолько низок по своему внешнему виду, что не имеет большой художественной ценности; в то время как, если он поднят так высоко, что является важной внешней чертой, его можно увидеть только болезненным усилием изнутри. Это проявляется даже в ротонде, где купол возвышается над круглой стеной, как в Пантеоне и Храме Минервы Медики; но гораздо сильнее это проявляется в подвесном куполе, где углы снаружи загромождены большими массивами каменной кладки. Соответственно, в более ранних византийских постройках мы обнаруживаем, что купол рассматривался почти исключительно как внутренняя деталь, а его внешним видом очень пренебрегали, и в случае с самой Святой Софией никто не был бы подготовлен из-за его низкого, тяжелого внешнего вида к непревзойденному великолепию его внутреннего убранства. Многие старые архитекторы, по сути, вообще отказались от внешней формы, накрыв купол, как в Парме и т.д., обычной покатой крышей.

Изменение, которое я описал в последний раз, — возведение круглой стенки между приводами и куполом, — хотя далеко не во всех случаях приводящее к результату, о котором я говорю, несомненно, было причиной обращения с куполом как с важной внешней особенностью. На самом деле это было возвышение ротонды на вершине подвесных механизмов. К несчастью, однако, это сразу привело к поднятию купола выше уровня, благоприятного для его внутреннего воздействия,

в то время как при установке только на четырех арках вес становился настолько серьезным, что обычно его использование ограничивалось куполами очень умеренных размеров.

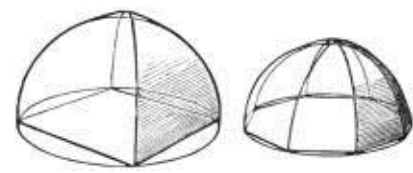


Рис. 418.

Рис. 419.

Большое количество куполов, таким образом поднятых высоко над своими опорами или карнизами, на самом деле относятся к классу, претензии которого на название купольных несколько двусмысленны. Я имею в виду те, горизонтальное сечение которых не круглое, а многоугольное (рис. [418](#), [419](#)). Строго говоря, это разновидность пазового свода; он образуется в результате пересечения нескольких бочкообразных сводов, выступающих из горизонтальных вершин окружающих стен. Итак, мое определение купола - это свод, созданный вращением арки вокруг своей вертикальной оси. Если бы это было исчерпывающим определением, из этого следовало бы, что рассматриваемые своды вообще не являются куполами; тем не менее, они так похожи на них, и по мере увеличения числа сторон многоугольника на самом деле настолько приближаются к настоящему куполу, что было бы притворством отказывать им в названии. Они могут образовывать покрытие любой прямолинейной фигуры, хотя бы приближающейся к правильности формы; как треугольник, квадрат, скошенный квадрат, многоугольники, правильные или вытянутые, продолговатые или параллелограммы любого вида; но обычной формой является восьмиугольник или другой многоугольник, и для нашей общей цели, возможно, лучше всего ограничить их фигурами, которые можно вписать в круг или эллипс.

Я представил эту разновидность купола как встречающуюся у тех, которые приподняты высоко над своими подвесками или карнизами. Однако они встречаются в различных положениях. Самое большое, о чем я знаю, - это собор во Флоренции, о котором мне придется рассказать более подробно в моей следующей лекции.

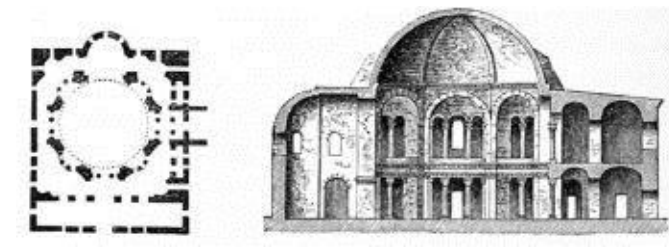


Рис. 420. План, СС. Сергий и Вакх. (От Фергюссона.)

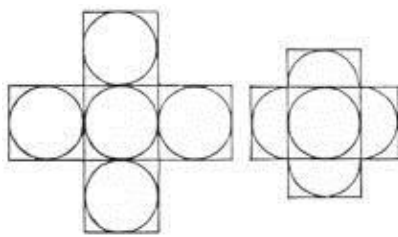
Рис. 421. Секция, СС. Сергий и Вакх, Константинополь. (От Фергюссона.)

Но вернемся к Подвесному куполу. Подвесной купол, хотя и иногда использовался в более ранний период, зарекомендовал себя как ведущая черта стиля времен императора Юстиниана, а его центральной резиденцией был Константинополь. Самая ранняя, или *почти* самая ранняя, церковь, ныне сохранившаяся в этом городе, по-видимому, церковь СС. Сергий и Вакх (рис. [420](#), [421](#)). Его купол опирается на восьмиугольник. Сам он кажется конхоидальным в своем горизонтальном сечении и опирается на шестнадцать небольших маятников. Он имеет большое сходство с храмом Минервы Медики, но на самом деле менее развит, чем баптистерий в Равенне, который был построен на целых полвека раньше.

Современницей этого была Церковь Апостолов, также возведенная Юстинианом, но ныне разрушенная. Однако, согласно описанию Прокопия, это был огромный шаг вперед по сравнению с последним; ибо, в то время как в одном купол поддерживался восьмиугольной стеной, что не свидетельствовало о практическом прогрессе по сравнению с античной формой купола, во втором обширное крестообразное здание было покрыто пятью куполами, что является как раз тем преимуществом, которое дает подвесная система; ибо, когда основание купола разрезано на квадрат четырьмя арками, эти арки могут помочь в поддержании других куполов за его пределами, и, таким образом, любое пространство может быть перекрыто рядом или группой куполов. купола. Таким образом, эта последняя церковь была истинным типом усовершенствованного купольного сооружения.

Однако величайшей славой этого века и купольного сооружения этого класса (ибо равного ему больше никогда не было) является Церковь Святой Софии, или Священной Мудрости, воздвигнутая тем же Императором, что и Митрополия, или Патриарший собор Восточной Церкви. План этой церкви отличается как по идеалу, так и по факту от современной церкви, о которой говорилось в последний раз.

Идеалом каждого из них является крест с центральным куполом. Разница в том, что в церкви Апостолов каждая ветвь креста была покрыта полным куполом равных размеров с центральным (рис. 422), в то время как ветви Святой Софии покрыты каждая полукуполом только одинакового диаметра с арками, несущими центральный купол ([рис. 423](#)); так что, если мы считаем, что последний исходит из верхней части своих подвесок, что, по сути, и происходит, его пружина находится на одном уровне с венцом окружающих его полукуполов.



Однако на самом деле эта идея не доведена до конца, поскольку возведены только два полукупола, а две другие арки центрального купола заполнены многоэтажной аркадой. Эта незавершенность, однако, с лихвой компенсируется, во—первых, обширностью масштаба — центральный купол, если измерять по диагонали, имеет 150 футов в диаметре — и, во-вторых, другими полукупольными выступами, отходящими от стен, поддерживающих большие полукупола, по три с каждой стороны, за исключением того, что на западной стороне один предназначен для входа и не увенчан куполом. Даже эти вторичные выступы в основном имеют аркады, позволяющие глазу проходить дальше, в еще более внутреннюю камеру ([рис. 424](#)). Так что, просто, как-первичный идеал, по сути, является одним из величайших сложности и непрерывной градации деталей, от аркад в прошлом упоминалось, до грандиозный купол которого нависает с чуть видимой поддержки, как огромный пузырь, на центр, или, как Прокопий, который был свидетелем его эрекции, описал ее, “как если подвешенный на цепи с небес”.

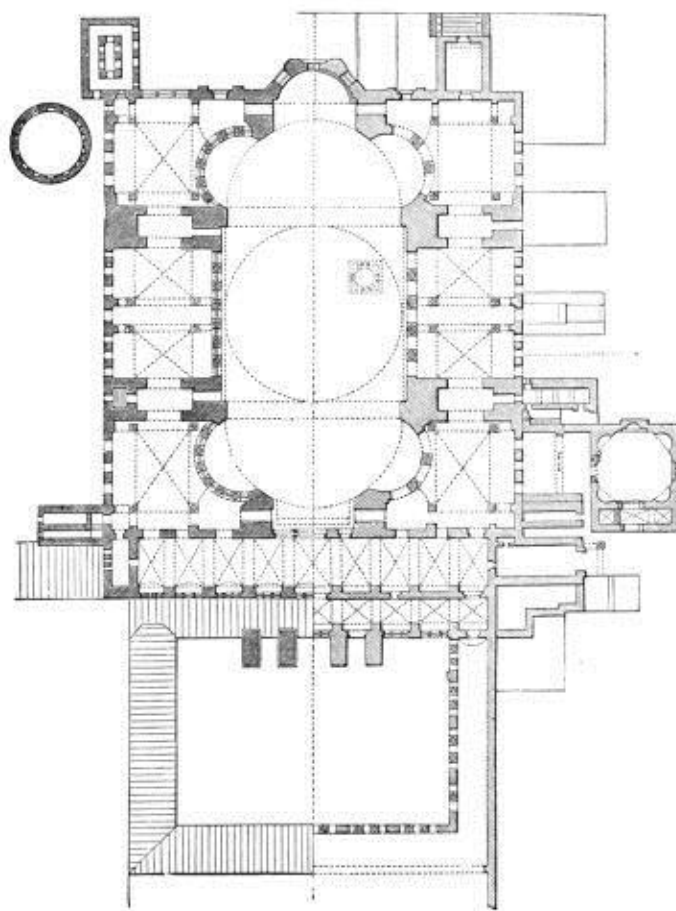


Рис. 424.—План Святой Софии, Константинополь. (От Фергюссона.)

Купол освещен сорока маленькими окнами, которые пронизывают его непосредственно над карнизом, венчающим его опоры, и которые, разделяя его нижнюю часть на узкие простенки, усиливают ощущение того, что его поддерживает собственная плавучесть.

Созданный таким образом интерьер, почти полностью покрытый куполами или их частями, каждый из которых последовательно поднимается все выше и выше к этой парящей полусфере в центре, и устроенный так, что из одного открывается вид на другие и что почти всю систему сводов можно осмотреть одним взглядом, представляется мне в некоторых отношениях самым благородным из когда-либо спроектированных, поскольку это, безусловно, было самым смелым, что, по крайней мере, до того времени, если не абсолютно, когда-либо было построено.

Его красота совершенно не похожа на красоту этого благороднейшего интерьера древности — Большого зала Карнака — или на красоту более поздних эпох - готических соборов. Оба они приобретают красоту эффекта и увеличивают кажущуюся протяженность благодаря бесконечным хитросплетениям их перспективы, а также изменениям аспекта на каждом шагу, возникающим из-за множества их колонн и из-за отсутствия возможного вида, показывающего весь интерьер сразу. Это, напротив, предполагает прямо противоположное всему этому — отсутствие перерывов и тщательное распределение частей, так что ни одна из них не заслоняет другую, но все здание сразу бросается в глаза ([рис. 425](#)).

Я не видел собор Святой Софии, хотя очень хочу это сделать, хотя бы для того, чтобы увидеть художественную обработку, столь отличную от того, что мне нравится в наших собственных соборах. Внутренний эффект, однако, не зависит исключительно от этой паноптической теории. Противоположная теория была слишком хорошо известна по христианским базиликам, чтобы ее можно было упустить из виду в этом величайшем из христианских храмов. Фактически, он был *пристроен* к другому с помощью аркад, как по бокам нефа, так и в его апсидальных выступах, открывающих таинственные перспективы во внутренние ниши храма. Это соединение более осязаемого с более таинственным, огромного непрерывного пространства с причудливо изломанной перспективой, должно, как мне кажется, и как я сужу по изображениям, производить впечатление более поразительное, чем у почти любого другого здания; но если мы рассматриваем все в целом как облаченное в богатейшую красоту поверхности; его простенки инкрустированы мрамором всех оттенков, его мраморные галереи украшены великолепной резьбой, его купола и своды сверкают золотой мозаикой, перемежающейся с торжественными фигурами, а его широкие... широкие полы, богатая мраморная мозаика, над которой плавучий купол парит на самоподдержке и, кажется, плывет над вами, когда вы двигаетесь, - я не могу представить себе ничего более удивительного, более торжественного и более великолепного. Вполне мог бы воскликнуть ее Имперский основатель, когда с простительным ликованием взирал на результат своих дорогостоящих устремлений: “Слава Богу, который счел меня достойным совершить столь великое дело; *Я победил тебя, о Соломон!*”

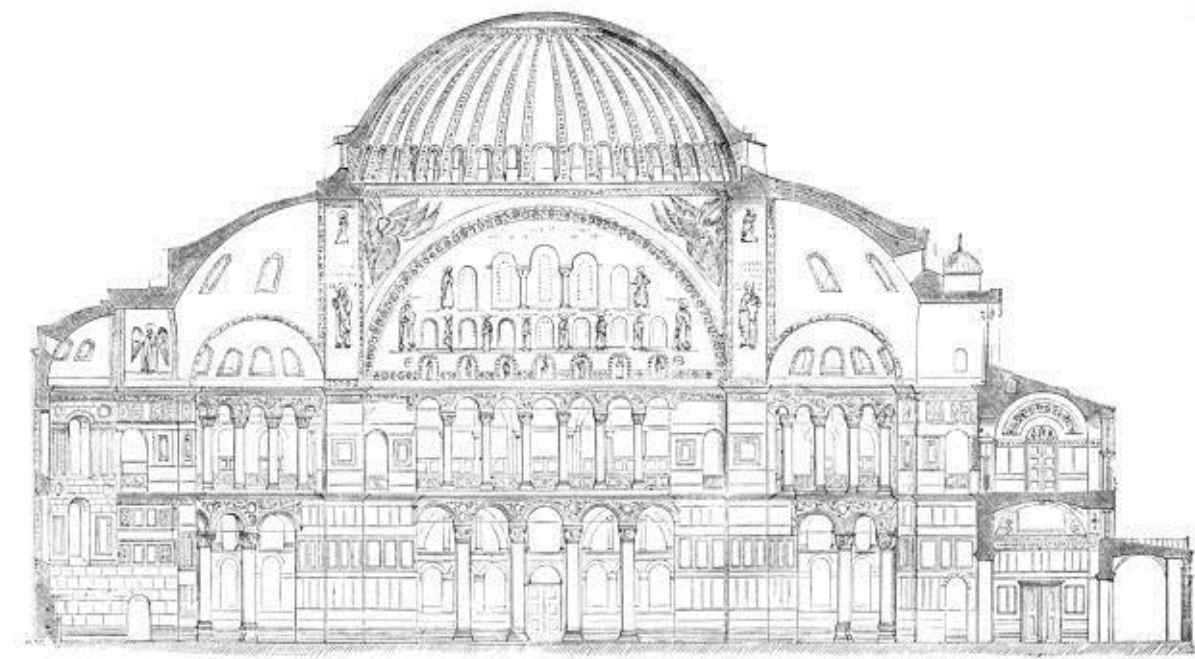


Рис. 425. Продольный разрез, Святая София, Константинополь. (От Фергюссона.)

Я дольше остановился на своем описании этого замечательного здания, потому что оно *занимает первое место* среди сооружений с подвесным купольным принципом, точно так же, как Пантеон был среди сооружений с простым куполом; и как в последующие века собор Святого Петра был среди тех, чьи купола вздымались ввысь как высокие башни.

На этом я должен закончить свою лекцию, оставляя продолжение моего описательного очерка истории Купола и те замечания, которые я, возможно, смогу предложить о его использовании, практическом применении и будущем развитии, для дальнейшего изучения в моей следующей статье.

ЛЕКЦИЯ XVII.

Переходный период.

Церковь Святой Ирины, Константинополь — Церковь Сан-Витале, прообраз церкви Карла Великого в Экс-ла-Шапель три столетия спустя — Действие двух влияний привело к появлению и принятию купола в Италии — Оттуда на юго—запад Франции — Баптистерии во Флоренции и Парме — Кафедральный собор в Сиене — Собор Св. Маркос, Венеция — Санта Фоска близ Венеции — Купола с *заостренными* арками для поддержки — Сен — Фронт и Ла — Сите, Периге — Ангулем — Фонтевро — Овернь — Эне близ Лиона — Подвесные системы во многих французских церквях уступают место карнизам — *Современный* тип купольных соборов во Флоренции — Собора Святого Петра в Риме и собора Святого Павла в Лондоне.

ЯВ своей последней лекции, после того как я свел наше рассмотрение купольного строительства к периоду совершенствования византийскими архитекторами системы так называемых “подвесных куполов”, я приступил к описанию нескольких ее наиболее выдающихся творений, но был прерван, когда сделал краткий набросок самого замечательного из ее творений — церкви Святой Софии в константинополе.,,

Теперь я продолжу свою тему. После церкви Святой Премудрости все последующие купольные церкви византийского типа, казалось, уклонялись от безнадежной конкуренции и довольствовались умеренными размерами.

Среди тех, что остались в Константинополе, храм святой Ирины ([рис. 426](#)), возможно, следующий по дате. Его центральный купол, как и купол Святой Софии ([рис. 427](#)), обрамлен аркадными проходами, которые, однако, не выходят за пределы свода, а просто несут галереи. Таким образом, эти крылья, а также пристройка к востоку перекрыты цилиндрическими сводами, последний завершается полудупольной апсидой, в то время как к западу расположен второй купол, подобный центральному в плане, за исключением того, что, поскольку он меньше по размерам к востоку и западу, его основание представляет собой эллипс, а не круг. Настоящие купола, однако, различаются гораздо шире; ибо, в то время как западный представляет собой плоский диск, продолжающий поверхность своих опорных элементов, центральный купол возвышается над ними на высоком барабане, пронизанном как этажерка множеством окон.

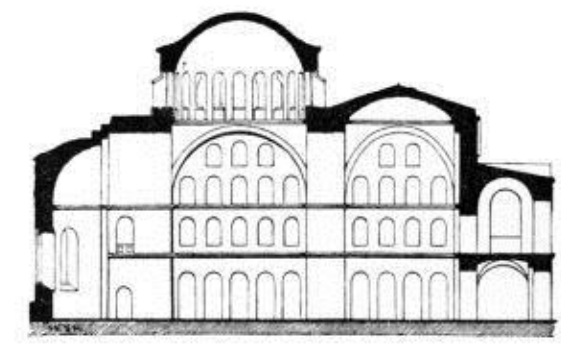


Рис. 426.—Святая Ирина.

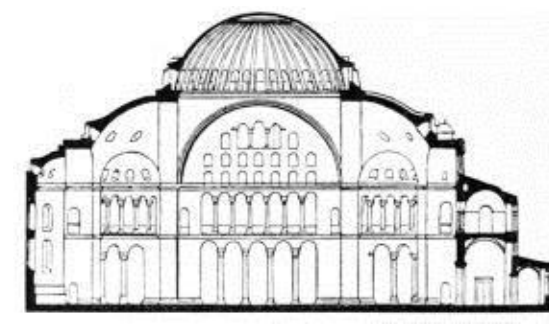


Рис. 427.—Св. София.

Церковь Святой Богородицы, или Богоматери, возникла гораздо позже. Собственно церковь имеет лишь один сколько-нибудь важный купол, хотя над притвором есть несколько других ([рис. 428](#)). Этот купол покрывает пересечение двух цилиндрических сводов, держится просто на четырех колоннах и высоко возвышается над своими опорами на барабане, пронизанном окнами ([рис. 429](#)). Архитектура этой церкви очень элегантна, вероятно, она отличается по времени постройки, но мало чем от архитектуры собора Святого Марка в Венеции. Другие церкви недостаточно отличаются от этих типов, чтобы стоило здесь их описывать. Можно, однако, упомянуть, что в более поздних греческих церквях купола или некоторые из них часто поднимались так высоко, что превращались в довольно элегантные башни, увитые снаружи аркадами. Так обстоит дело с несколькими церквями в Афинах.

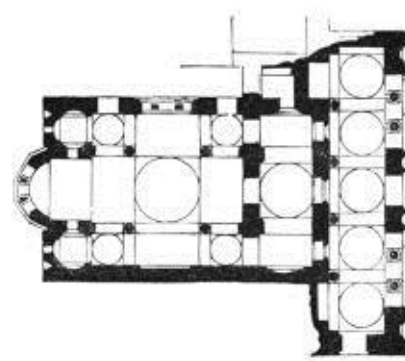


Рис. 428.—План церкви Пресвятой Богородицы.

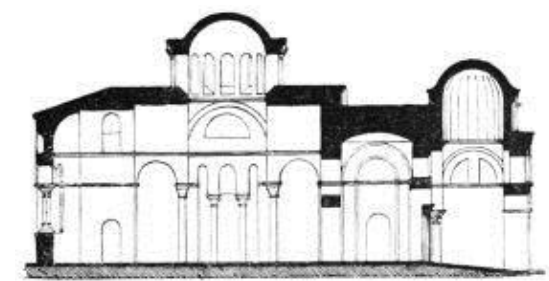


Рис. 429.—Секция, церковь Пресвятой Богородицы.

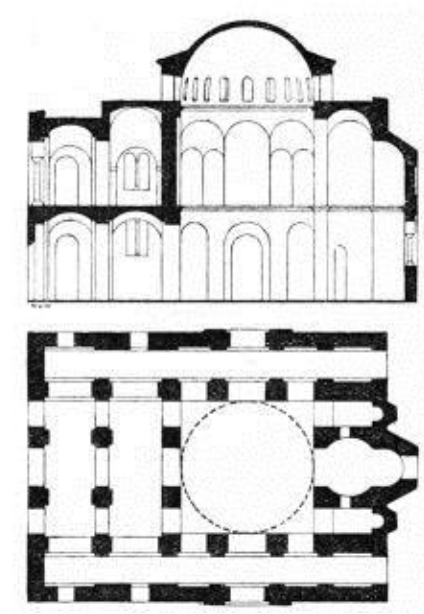


Рис. 430. План и разрез, Сент—Никодимус, Афины.

Среди церквей этого города мы находим один тип большого изящества - церковь Святого Никодима ([рис. 430](#)), в которой купол занимает ширину того, что мы должны бы назвать нефом и его проходами; каждая сторона квадрата, над которым он возвышается, разделена на три неравные арки, над которыми он возвышается на высоком барабане и держится на восьми подвесах. Это формирует самый элегантный интерьер, доступный многим разновидностям; и, судя по просторному центральному пространству, которое он предоставляет, кажется наиболее ценным типом, на котором можно основать купольный дизайн для современной церкви.

Было бы, однако, бесконечно перечислять разнообразные формы купольных церквей на Востоке, хотя, при всем их разнообразии, их обычно можно свести к нескольким элементарным типам. Если вы хотите изучить их, я бы порекомендовал вам *"Древнехристианскую архитектуру в Константинополе"* Зальценберга, *"Византийские церкви в Греции"* Кушо и *"Византийскую архитектуру"*.

Однако византийский купол можно найти не только на Востоке, даже в самые ранние дни его существования— во времена самого Юстиниана. В равной степени он утвердился и в Равенне; действительно, как мы видели в тамошней баптистерии, а также в гробнице Галлы Плацидии, в ранней форме он предшествовал таковому в самом Константинополе. Однако его величайшим достижением стала церковь Сан-Витале, возведенная Юстинианом и Феодорой ([рис. 431](#)). Очевидно, что эта церковь была более или менее скопирована с храма Минервы Медики, хотя непосредственно или через храм Св. Сергия и Вакха в Константинополе судить трудно. Сергий и Вакх в Константинополе. Это величественный восьмиугольник с просторным проходом двойной высоты ([рис. 432](#)). Из семи его сторон выступают такие же круглые ниши, которые мы находим в храме (а также в церкви Св. Сергий и Вакх), только они обрамлены аркадами и выполнены с чисто византийскими деталями. Проходы двухэтажные, объединенные высокой аркадой. Он увенчан этажом, в определенной степени переходящим в купол. Он, однако, не подвесной. Снаружи он покрыт крышей. Он претерпел значительную модернизацию, но сохранил свою общую форму и значительную часть старинных украшений, которые показывают, что с ним обращались во многом так же, как со Святой Софией, которой он был современен. Церковь тем более интересна, что три столетия спустя Карл Великий построил свою знаменитую церковь в Экс-ла-Шапель ([рис. 433](#)).

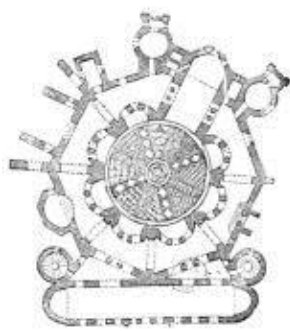


Рис. 431.—План Сент-Витале, Равенна. (От Фергюссона.)

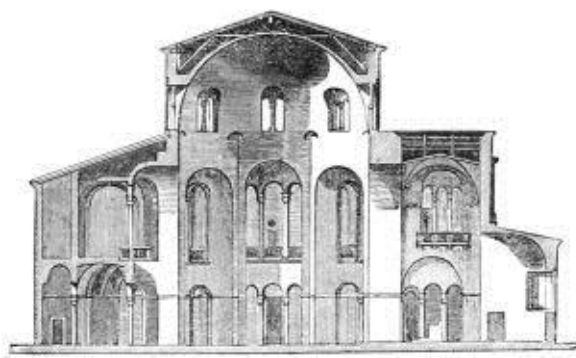
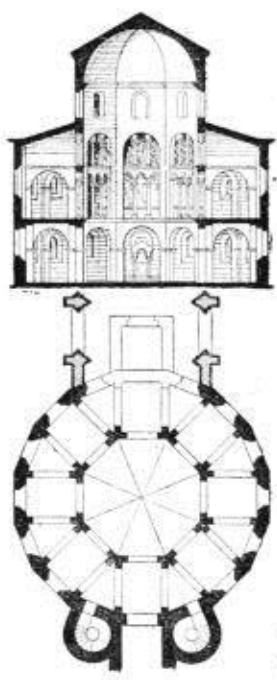


Рис. 432. Секция Святого Витале в Равенне. (От Фергюссона.)

Способ, которым купол был представлен и принят на вооружение в Италии в эти века, был настолько разнообразен по своим результатам, что было очень сложно вести хронику этого в каком-либо четком последовательном порядке. На самом деле существовало два различных влияния, оба из которых иногда приводили к его принятию.



План и разрез,

Рис. 433. Церковь в Экс—ла-Шапель.

В Риме и в местах, находившихся под римским влиянием, такие образцы, как Пантеон, не могли не оказать своего влияния на последующую архитектуру, и, соответственно, мы находим там многочисленных отпрысков этого первобытного семейства, в то время как, как мы только что видели, чисто византийская форма одновременно была привнесена через Равенну, а позже насаждена в Венеции.

Благодаря этому двойному влиянию купол стал очень распространенным явлением по всей Италии. Как мы видели, Карл Великий перенес его из Равенны в Экс-ла-Шапель, а позже, при первых трех Отто, перенес из Ломбардии через Альпы, вниз по долине Рейна и далеко в глубь Германии. Всего несколько лет спустя он был перенесен из Венеции в глубь юго-запада Франции, откуда распространился по обширному району, простиравшемуся на восток до Оверни и даже до Лиона, а на север до берегов Луары, где и по сей день изображения наших ранних королей Плантагенетов покоятся под рядом подвесных куполов, почти таких же совершенных, как в Константинополе.

Я не буду подробно останавливаться на куполах, которые были заимствованы из чисто римских традиций, потому что они, по большей части, не предполагают никакого нового типа или развития.

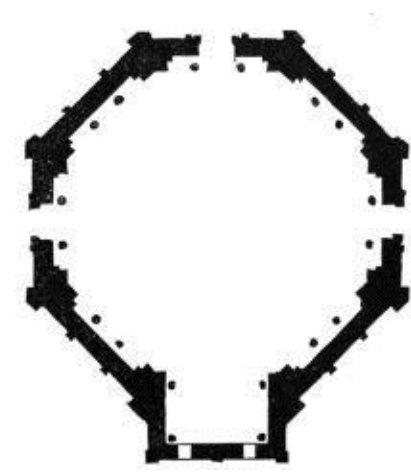


Рис. 434. План баптистерия во Флоренции.

Самым великолепным, вероятно, является Баптистерий во Флоренции, благородное произведение раннего, хотя и неизвестного происхождения. Очевидно, что он в значительной степени основан на Пантеоне, хотя и имеет восьмиугольную планировку и купол той же формы ([рис. 434](#)). Его стороны состоят из двух этажей — первый с глубоко утопленными колоннадами с каждой стороны - верхняя ступень представляет собой этажный этаж. Одну грань, однако, занимает арка святилища ([рис. 435](#)).

Раньше у купола был глаз, как у Пантеона, но теперь на нем появилась башенка-фонарь. Он инкрустирован прекрасной мозаикой с бесконечным количеством фигур, на боковой стороне над святилищем изображена колоссальная фигура нашего Господа в Величественном облачении. Архитектура выполнена из мрамора, а тротуар выложен мозаикой. Весь внутренний эффект чрезвычайно красив и впечатляет.

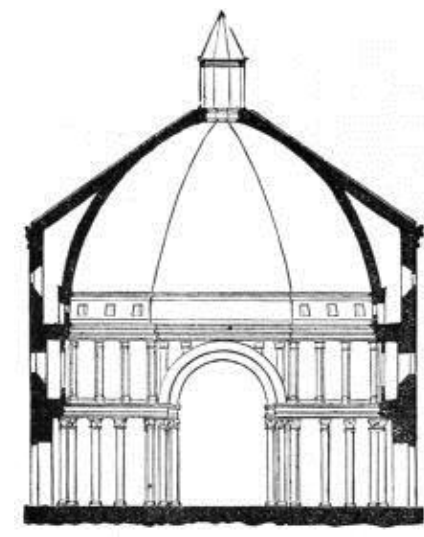


Рис. 435.—Разрез баптистерия во Флоренции.

Параллельным произведением является Баптистерий в Парме, произведение двенадцатого века. Он многоугольный в плане и значительно уступает Флоренции (рис. [436](#), [437](#)). Церковь Сан-Томазо в Лимине, недалеко от Бежамо, ничем не отличается от обычной церкви тамплиеров, с полусферическим куполом над ее фасадом и башенкой, возвышающейся на его вершине. Сан-Стефано в Болонье в какой-то степени относится к тому же типу.

Большая часть итальянских куполов этих периодов и этого класса просто покрывает перекресток или центральную башню крестообразной церкви и не демонстрирует каких-либо значительных изменений.

Пожалуй, самым оригинальным является купол собора в Сиене, который стоит на шести опорах, образуя шестиугольник, каждая сторона которого равна по ширине нефу и хорам ([рис. 438](#)). На следующем этапе углы сужаются, образуя на верхнем этаже двенадцатиугольник, форма которого повторяется в куполе.

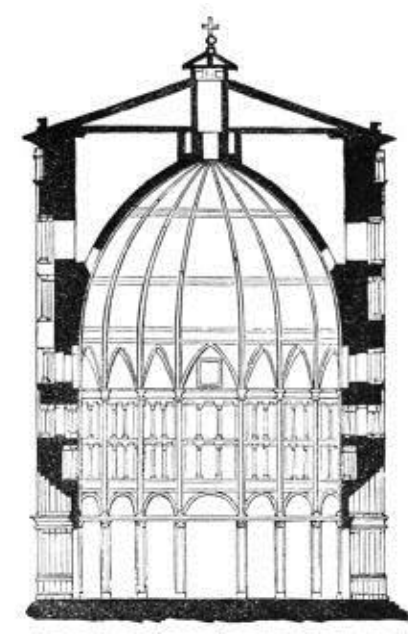


Рис. 437.—Разрез баптистерия в Парме.



Рис. 436. План баптистерия в Парме.

Достоинство этого плана в том, что он практически без препятствий соединяется с церковью со всех сторон и открывает в ее центре пространство, вдвое превышающее ширину нефа. Это также приятно и элегантно по своему эффекту. Но настало время вернуться к византийскому типу, который, как вы помните, мы оставили в Равенне, чтобы продолжить это отступление.

Теперь мы отправляемся из Равенны в Венецию.

Торговые и, возможно, политические связи старых венецианцев были в основном *восточными*. Вероятно, этим объясняется их архитектура, которая до XII века была *византийской*.

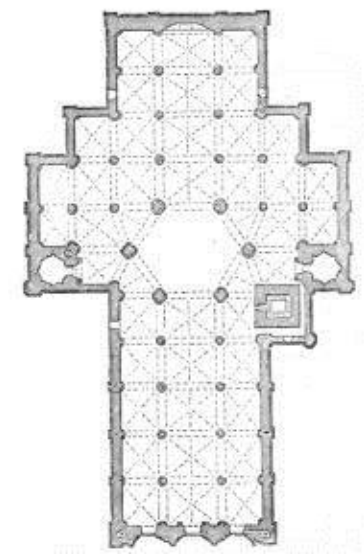


Рис. 438. План кафедрального собора в Сиене. (От Фергюссона.)

Церковь Святого Марка, или Часовня Дворца дожей, была основана в девятом веке в честь тела святого Марка, которое было доставлено из Александрии, когда церковь, в которой оно долгое время хранилось, была разрушена мусульманами. Однако эта церковь погибла во время народных волнений в конце десятого века, после чего венецианцы приступили к ее реконструкции с решимостью сделать ее одной из самых прекрасных и роскошных из существующих (рис. 439). Весь Восток, насколько это было доступно для их кораблей, был заложен под строительство колонн и других архитектурных украшений. Часто говорят, что проект основан на проекте Святой Софии. Это было не так. Скорее всего, Церковь апостолов в Константинополе послужила своим образцом.^[64] Он состоит из группы из пяти квадратных помещений, каждое из которых покрыто своим подвесным куполом. Его особенность заключается в ширине полос вагонного свода,

которые поддерживают и разделяют эти купола, которая настолько велика, что огромные опоры, которые их поддерживают, прорезаны в два этажа и разделяют друг друга на четыре опоры со сводчатым пространством между ними. Следовательно, каждый купол является центром крестообразного пространства, крылья которого имеют вагонные своды. Единственным исключением является ист-энд, где это пространство заменено апсидой, и из этой апсиды вытекают три второстепенных, как в Святой Софии. Каждый купол имеет примерно полусферическую форму над своими опорами и пронизан окнами, как в Святой Софии.

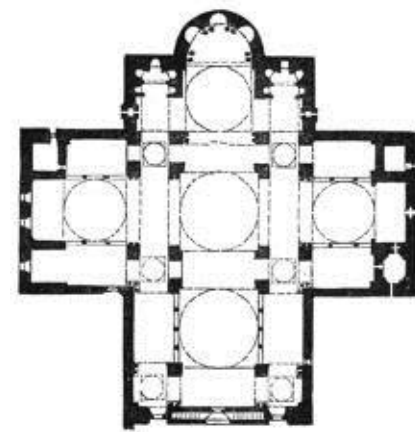


Рис. 439. План собора Святого Марка в Венеции.

Купола сейчас, как и на протяжении многих веков, покрыты высокими деревянными куполообразными башнями, каждая из которых увенчана чем-то вроде башенки на вершине ([рис. 440](#)). Крылья, обрамлявшие каждое купольное пространство и ограниченные перфорированными опорами, настолько напоминали боковые нефы, что строители, без сомнения, знакомые с церквями с нефами, добавили аркады от пирса к пирсу, как в нефе, так и в трансептах. Они, однако, являются просто декоративными, не поддерживают галерей, как это часто бывает на Востоке, и служат только узкими коммуникациями, эквивалентными проходам из трифория, между верхними помещениями в больших простенках.

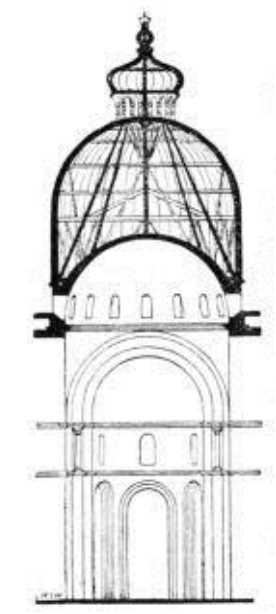


Рис. 440. Поперечный разрез собора Святого Марка в Венеции.

Вся церковь изнутри инкрустирована богато окрашенным мрамором и золотой мозаикой с фигурами, как в соборе Святой Софии;^[65] а пол выложен мрамором и порфиром разного масштаба - от самых больших плит до тончайшей мозаики.

Интерьер, без сомнения, был совместным подражанием церкви Святой Софии и Апостолов, соперничая с первой по роскошному убранству и подражая последней по планировке.

Тем, кто не бывал на Востоке, этот интерьер дает очень точное представление о великолепии византийской церкви, и я должен сказать, что сам я не видел ничего более впечатляющего ([рис. 441](#)).

Далее (прежде чем перейти к другой ветви моей темы) я обращаю внимание еще на одну церковь — маленькую церковь Санта Фоска ([рис. 442](#)) на острове Торчелло, недалеко от Венеции. Эта церковь не купольная или имеет только деревянный купол, но явно была спланирована для надлежащего купольного покрытия. Его план похож на план святого Никодима в Афинах,^[66] [на который](#) уже упоминалось, и, возможно, это один из самых красивых существующих и наиболее приспособленный из всех жилых комплексов к современному использованию. Прежде чем я продолжу, я должен заранее обратить ваше внимание на новый шаг.

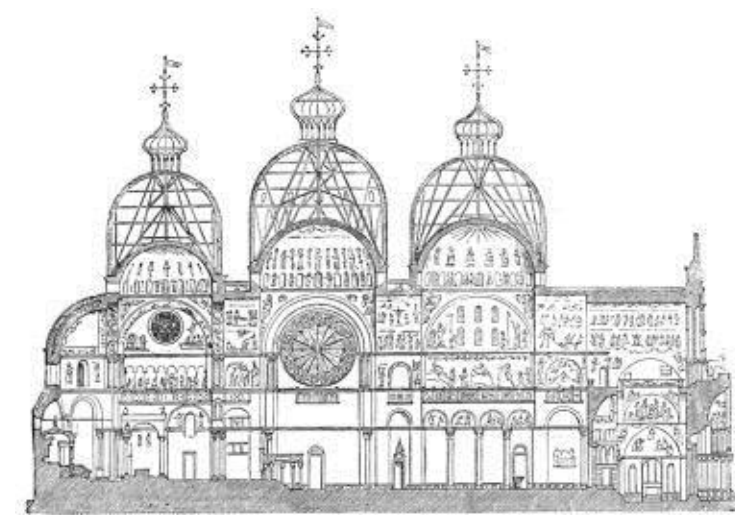


Рис. 441. Продольный разрез собора Святого Марка в Венеции. (От Фергюссона.)

Следующим шагом в разработке куполов является использование *заостренных* арок для их поддержки, что часто сопровождается увеличением высоты их собственной секции за пределы высоты полукруга.

Тот факт, что подвесной купол как бы подвешен в воздухе, так что перпендикулярная линия, отброшенная от любой части его окружности, проходит через пустое пространство, делает обязательным, чтобы арки, поддерживающие его в этом воздушном положении, были чрезвычайно прочными и имели как можно меньший выступ наружу; и в равной степени желательно, чтобы каменные плиты, образующие подвесные элементы, не образовывали очень острых углов с основанием этих арок. Эти соображения, по-видимому, побудили магометанских архитекторов вскоре заменить *заостренные* арки на *круглые* в качестве опор своих куполов; шаг, на котором в более поздний период им последовала большая часть тех западноевропейских архитекторов, которые приняли подвесной купол. Не может быть никаких сомнений в том, что это было очень выгодное изменение. мистер Фергюссон говорит: “Немного поразмыслив... покажет, насколько сложно приспособить изгибы подвесного купола к круглой арке и насколько слабой получается конструкция, когда она выполнена.... Однако при использовании остроконечной арки, даже когда маятники повторяют ее линии, в каждой детали остается некоторая толщина, и ни один изгиб не должен иметь наклона вперед более чем на 45 градусов ”.

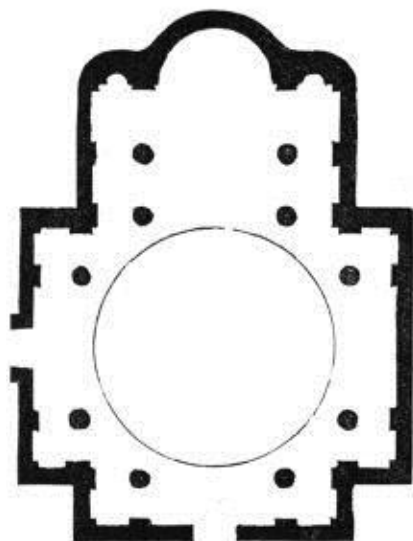


Рис. 442. План Санта—Фоска, Торчелло.

С другой стороны, это изменение сопровождалось потерей геометрической точности. До сих пор мы имели дело только с идеально правильными геометрическими фигурами; но в тот момент, когда появляется заостренная арка, подвески теряют эту точность и должны быть приспособлены с помощью того, что вульгарно называется “правилом большого пальца”, к условиям, не совсем подходящим для их форм. Подвеска между заостренными арками, правда, имеет собственную геометрическую форму, но она настолько неудобна в своих сечениях, что ее достаточно увидеть, чтобы от нее отказались; ибо вместо того, чтобы ее центральная часть представляла собой правильную дугобразную кривую, подходящую для куполообразной поверхности, это кривая с *двойным изгибом*, ее нижняя часть вогнутая (если смотреть изнутри), а верхняя часть выпуклая — короче говоря, *огей*. Поскольку это недопустимо, кривая должна быть подобрана наилучшим образом, чтобы избежать этой слабой и неприятной формы. Фактически, мы должны определить, насколько это возможно, каким должно быть вертикальное сечение подвеса, и принять такие горизонтальные изгибы для ходов каменной кладки, которые позволят ей достигать выступов опорных арок наиболее простым способом, на который мы способны. Французские архитекторы, чьи работы мне вскоре придется описать, действительно сделали это настолько успешно, что лично я должен сказать, что никогда не замечал трудностей, увидев их, и не подозревал об этом, пока не разработал геометрические профили.

В конце концов, однако, это всего лишь параллельно тому, что мы должны делать при заполнении пространств между ребрами готических сводов.

Остроконечная арка, хотя и красивая и практически превосходная, представляет собой не правильную геометрическую фигуру, а соединение двух частей; следовательно, ее использование приводит к неправильностям, которых можно было бы сразу избежать, заменив эллипс. Но тогда наша геометрическая точность была бы куплена ценой красоты.

Все сечения сферы представляют собой круги, опорные арки настоящего подвесного полусферического купола представляют собой полукруглые арки, и точно так же арки эллиптического сфероидального купола были бы полуэллипсами; но нет правильной сплошной фигуры, более чем одна из секций которой представляет собой заостренные арки, поэтому естественно, что при их использовании какая-то часть должна быть приспособлена к ним.

Возможно, однако, здесь уместно упомянуть, что подвесные механизмы, в конце концов, стали всего лишь рудиментами формы, утратившей свое первоначальное назначение. С тех пор как купол перестал иметь ту же кривизну, что и его подвески, и стал продолжением их поверхности, последняя превратилась в простую форму *пояса*, которую при удобстве можно было заменить

любой другой разновидностью. Этот факт был широко признан во всех регионах, где использовался купол; так что от Геркулесовых столпов до Бенгальского залива, а также среди тех, кто время от времени перенимал и развивал византийские идеи в Западной Европе, мы находим все формы карнизов, используемых в дополнение к типичному подвесу. Вскоре мне придется показать вам некоторые из этих разновидностей, и только сейчас замечу, что, хотя они являются совершенно законными средствами поддержки, подвеска по-прежнему имеет их преимущество в своей простоте и превосходной адаптации к цветному оформлению.

Примерно в начале XI века византийский стиль во всей его целостности (за исключением разве что более богатого убранства) был перенесен в Аквитанию, как предполагается, венецианскими купцами, у которых в то время были обширные торговые предприятия в этой части Франции.

Насколько нам известно, самой ранней работой, выполненной под этим полувизантийским влиянием, была церковь Святого Фронта в Периге ([рис. 443](#)), здание, очевидно скопированное с собора Святого Марка в Венеции.^[67] Две церкви, по сути, почти идентичны в своих планах и разрезах, одна является почти безукоризненной копией другой, показывая нам, какой была бы церковь Святого Марка, если бы ее лишили мраморной инкрустации и мозаики.

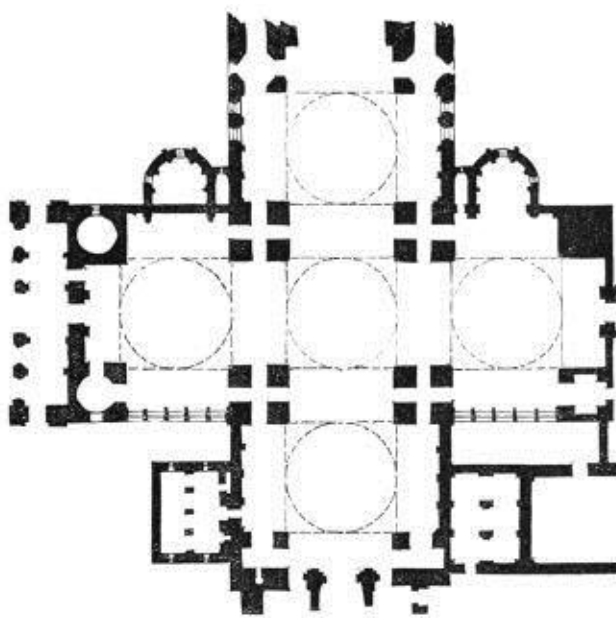


Рис. 443. План, ул. Фронт, Периге.

Однако есть *одно* важное отличие, имеющее непосредственное отношение к предыдущим наблюдениям: —Купола в St. Front, а также поддерживающие их большие арки *заостренные* вместо *круглых*, хотя все второстепенные арки сохраняют старую форму ([рис. 444, 445](#)). Это согласуется с тем, что я утверждал в своих предыдущих лекциях, а именно, что стрельчатая арка была введена не столько из-за *вкуса* сколько из-за *конструкции*. Таким образом, в зданиях, в которых он появляется впервые, мы обычно находим его в арках, несущих башни, в более широких сводах и в других местах, где приходилось выдерживать большой вес, прежде чем он проявился в незначительных деталях.

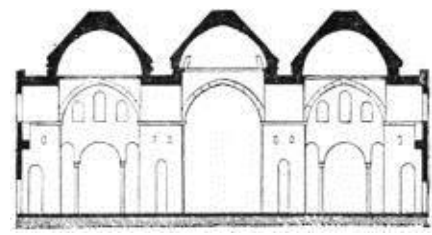


Рис. 444.—Секция, ул. Фронтон, Периге.

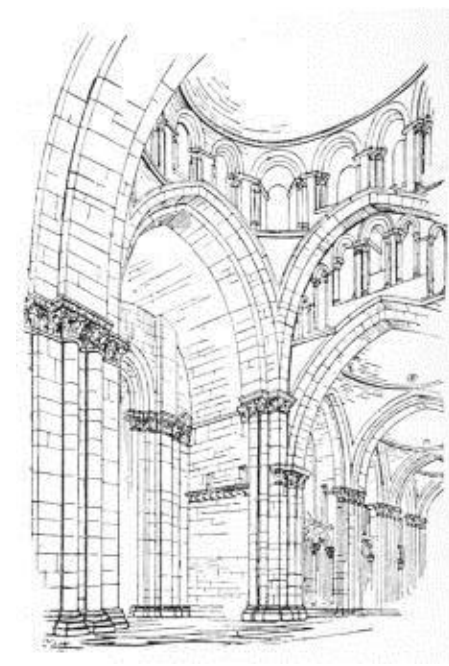


Рис. 445.—Ул. Фронт, Периге.

Здесь, в Сент-Фронтене, он появился на полтора столетия раньше, чем в нашей стране, и использовался исключительно в тех местах, где конструктивные потребности были наиболее насущными.

Стиль, однажды перенесенный в этот регион, хотя и далеко отделенный от всех своих предыдущих очагов, по-видимому, сильно повлиял на общественное сознание и в течение столетия стал ядром новой формы архитектуры, очень красивой и интересной, объединяющей купольные конструкции Востока с романским стилем и ранней остроконечной архитектурой Запада.

Весь район протяженностью около 200 миль принял купол в качестве признанной формы свода, почти всегда поддерживал его стрельчатой аркой, а также использовал как часть самого купола.

В Суйяке мы находим неф, по-видимому, почти такой же ранней постройки, как Сент-Фронт, перекрытый рядом остроконечных куполов, поддерживаемых массивными поперечными стрельчатыми арками, и завершающийся полудупольной апсидой, выполненной с небольшим упором на архитектурные детали.

В церкви Святого Стефана в Периге, обычно называемой Ла-Сите, мы имеем несовершенный ранний неф простого характера с сохранившимся одним из его куполов, но к востоку от него находится более позднее помещение, в котором та же конструкция выполнена с очень тонкой архитектурой, согласующейся по характеру с нашим собственным переходным стилем ([рис. 446](#)).

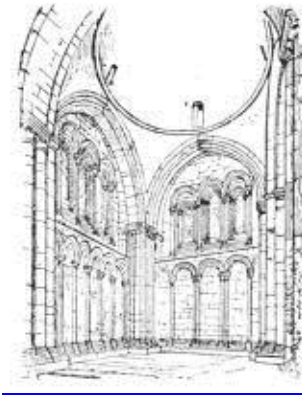


Fig. 446.—La Cité, Périgueux.

Это подводит нас к новому развитию событий, поскольку *стиль* теперь перестает быть византийским. Это очень благородная готика, объединенная с купольной конструкцией.

Эскизы этого здания и собора Св. Фасада служат для демонстрации величия изменений: один представляет собой грубую копию собора Св.Марка без украшений, другой — благородный интерьер переходного стиля, но с подвесным куполом; и будет видно, что это дополнение ни в какой степени не противоречит стилю, в котором оно принято.

В Ангулеме мы находим это развитие полностью реализованным ([рис. 447](#)). Мы имеем законченную крестообразную церковь, точно в стиле последнего названного произведения, пролеты нефа почти в точности повторяют его, но переход поднимается на гораздо большую высоту, с чем-то вроде барабана, образующего этаж над арками, и несовершенными подвесами, поддерживающими купол наверху ([рис. 448](#)).

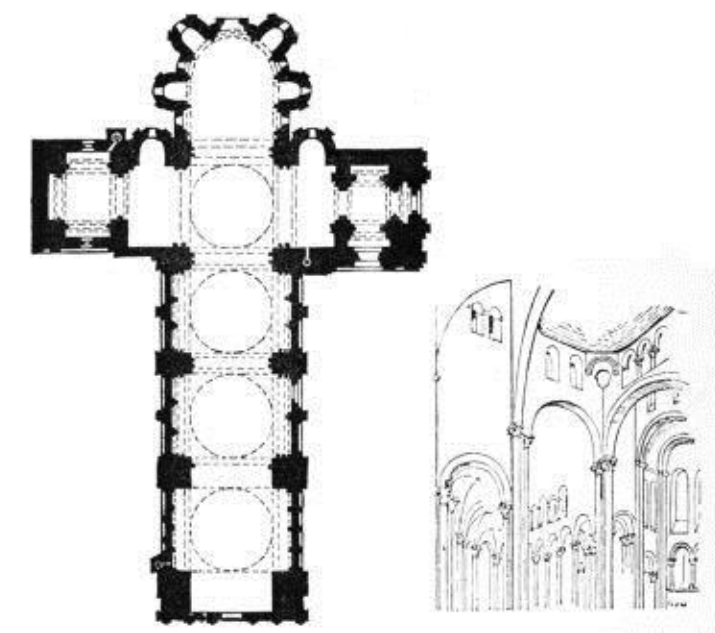


Fig. 447.—Plan, Angoulême.

Рис. 448.—Ангулем.

Я могу упомянуть, что этот купол не круглый в плане, но середина каждой стороны приплюснута.

Очень похожее устройство существует в церкви далеко к северу, на берегах Луары, и оно особенно интересует нас, как англичан, поскольку является местом захоронения наших ранних плантагенетов. Я имею в виду церковь аббатства Фонтевро ([рис. 449](#)).

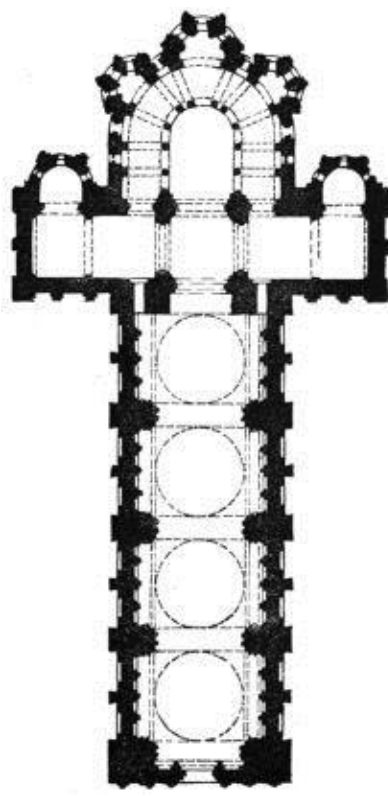


Рис. 449.—План, Фоневро.

Эта церковь имеет четыре купольных пролета в нефе, почти идентичных тем, что были в Ангулеме. Церковь сейчас превратилась в тюрьму, и в какой-то темной части покоятся прекрасные изображения короля Генриха II. Англии и Элеоноры Гиенской, его королевы; Ричарда Львиного княжества; и Изабеллы Ангулемской, королевы короля Иоанна и матери восстановителя Вестминстерского аббатства.

В этом районе Франции насчитывается целых сорок церквей с куполами, которые мне не нужно подробно описывать, моя главная цель - показать, насколько идеально сочетаются купола с готической архитектурой.

Однако влияние купола простиралось во Франции далеко за пределы рассматриваемого района; мы находим, что оно распространяется на восток, в Овернь, а за ней снова в Лион.

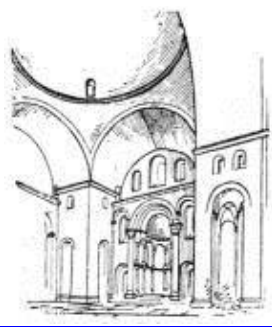


Рис. 450. Nôtre-Dame du Pont, Clermont.

В Оверни он обычно покрывает перекресток крестовых церквей под башней; в Ле-Пюи он используется в очень необычной форме для покрытия не только этого центрального пространства, но и проемов сводов.

Неф разделен на продолговатые пролеты поперечными арками, а промежутки сокращены до удлиненных восьмиугольников карнизами, выполняющими роль подвесных механизмов, и эти восьмиугольники перекрыты куполом в угловой системе. Такая же форма покрытия существует в Айне, недалеко от Лиона.^[68]

Я могу упомянуть, что приводы во многих из этих французских церквей уступают место карнизам разнообразного дизайна, как, например, в Монтроне близ Ангулема, на Соборе Богоматери в Авиньоне и во многих других. Последний из названных куполов возвышается в виде красивой башни, и я могу упомянуть, что маленькие башенки-фонари часто встречаются на аквитанских куполах.

Я не буду подробно останавливаться на немецких куполах, потому что они не иллюстрируют какого-либо особого развития. Они, по-видимому, были потомками тех итальянских куполов, которые следовали римским традициям. В основном они покрывают перекрестки крестовых церквей под центральными башнями. Купола в Экс-ла-Шапель и Нимеге имеют обычный тип куполов, покрывающих восьмиугольные здания. Тот, что у Вормса, покрывает квадрат, но с помощью выступов выведен в восьмиугольник, а затем придан такой форме купола.

В нашей стране я не знаю более близкого средневекового подхода к куполу, чем полукупол, покрывающий апсиду часовни в Лондонском Тауэре.^[69]

Последняя форма купола, на которую я буду ссылаться, - это то, что можно назвать *современным* типом. Оно не отличается по существу от того, что можно найти среди произведений более ранних периодов, но отличается от них несколькими общими с некоторыми из них элементами, которые развиваются в большем масштабе и становятся более выраженными и более характерными по существу.

Этот тип купола: 1. Высоко поднят на манер башни; 2. Купол становится важным внешним элементом; 3. Его венчает башня меньшего размера, поднимающаяся из купола; 4. Обычно он принимает внутреннюю форму фонаря с рядом окон под куполом; 5. В некоторых случаях внешний и внутренний купола являются независимыми конструкциями, первый выполняет функцию крыши для второго, с, возможно, промежуточной конструкцией для удержания завершающей башни на ее вершине. Теперь, *все* из этих особенностей можно найти в более ранних куполах.

Возведение купола на барабане или башне распространено как на Востоке, так и на Западе. Во многих случаях, особенно в магометанских зданиях, купол становится важным внешним элементом. Венчающий купол небольшой башенкой или фонарем на его вершине часто встречается среди ранних куполов Северной Италии и виден на пяти куполах собора Святого Фронта в Периге и, в другой форме, на его прототипе в Венеции. Внутренний ряд окон под куполом встречается как в истинно византийских районах, так и в Италии, Франции и Германии; и, наконец, независимость внешнего и внутреннего куполов — первый становится крышей для второго, с даже промежуточной конструкцией для поддержки завершающей его башенки или фонаря, — в полной целостности обнаруживается в соборе Святого Марка в Венеции, где его ранняя дата подтверждается тем, что он представлен на самой древней из внешних мозаик.

Почему же тогда, если все его существенные характеристики можно найти в древних образцах, мы называем эту форму купола “*современной*”? Я бы ответил, что, хотя его элементарные идеи были древними, их систематическое сочетание и огромный масштаб, в котором они были разработаны, принадлежат архитекторам эпохи Возрождения. Это, на мой взгляд, их величайшее достижение, заключающееся в объединении классики с византийскими и средневековыми идеалами и превращении их в особенность, которую ни один предыдущий стиль не создавал в такой законченной манере и в таком благородном масштабе. Говоря это, однако, я не собираюсь восхвалять это как внутреннюю особенность, превосходящую истинно византийский купол; напротив, я считаю это покрытие менее разумным и даже менее красивым, потому что оно поднято на такую огромную высоту, что не может быть видно ни под каким естественным углом зрения, ни стать частью общего внутреннего вида здания. Следует, однако, признать, что *при взгляде на* это здание имеет удивительный и почти волшебный вид; в то время как внешне оно представляет собой башню более благородной формы, чем любая предыдущая постройка. Я не думаю, что это в какой-либо степени относится по существу к эпохе Возрождения, хотя и сложилось под ее влиянием. Напротив, первый законченный тип купола такой формы (хотя и не являющийся подвесным) был спроектирован как завершение готического сооружения, и его единственным серьезным недостатком является то, что он не был выполнен с более совершенными готическими деталями. Я имею в виду, конечно, кафедральный собор во Флоренции ([рис. 451](#)).

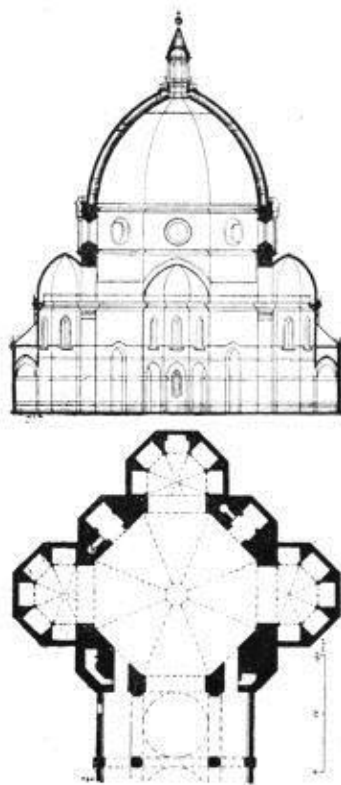


Рис. 451.—Кафедральный собор во Флоренции.

Флорентийский собор был построен в четырнадцатом веке — *весь, кроме купола* — по проекту Арнольфо и его преемников. Был подготовлен купол, равный по площади существующему ныне, но по разным причинам его фактическое возведение было отложено на столетие, так что, когда оно наконец было предпринято, преобладающий стиль изменился. Вполне вероятно, что Арнольфо намеревался установить свой купол на гораздо более низком уровне и сделать его похожим на соседний баптистерий; возможно, внешне не демонстрируя его куполообразную форму. Брунеллески поднял барабан на значительную высоту, продемонстрировал свой купол как обширную внешнюю деталь и увенчал его завершающим фонарем, таким образом, дав нам сразу основные черты — и это в масштабе, который с тех пор никогда не превышался — того, что я называл *современным* типом купола. Если бы он сделал его детали более точными, чтобы они гармонировали со структурой Арнольфо, его работа была бы идеальной. Мало того, что его купол возведен на готических стенах и арках, но и его собственная секция представляет собой стрельчатую арку, так что во всех своих декоративных чертах — а они в некоторой степени — это, по сути, готический купол. Однако он не подвесной и не круглый в плане; и, хотя он открывается арками в плечи креста, в конце концов, это всего лишь перекрытие восьмиугольного помещения, так что его требования больше зависят от его размера, высоты и внешней красоты, чем от какой-либо новизны конструкции.

Имя его преемникам - легион. Для меня было бы бесполезно пытаться перечислить даже самые успешные из них. Поэтому я ограничусь кратким описанием двух наиболее типичных — собора святого Петра в Риме и нашего собственного собора святого Павла.

Я не знаю ни одного купола большого масштаба, возведенного в промежутке между куполом Брунеллески во Флоренции и куполом Микеланджело в Риме. Последнее, однако, стало венцом усилий сменявших друг друга архитекторов, особенно Браманте и Сангалло. В одном смысле это свидетельствует, а в другом - нет, об этом удлинённом периоде развития.

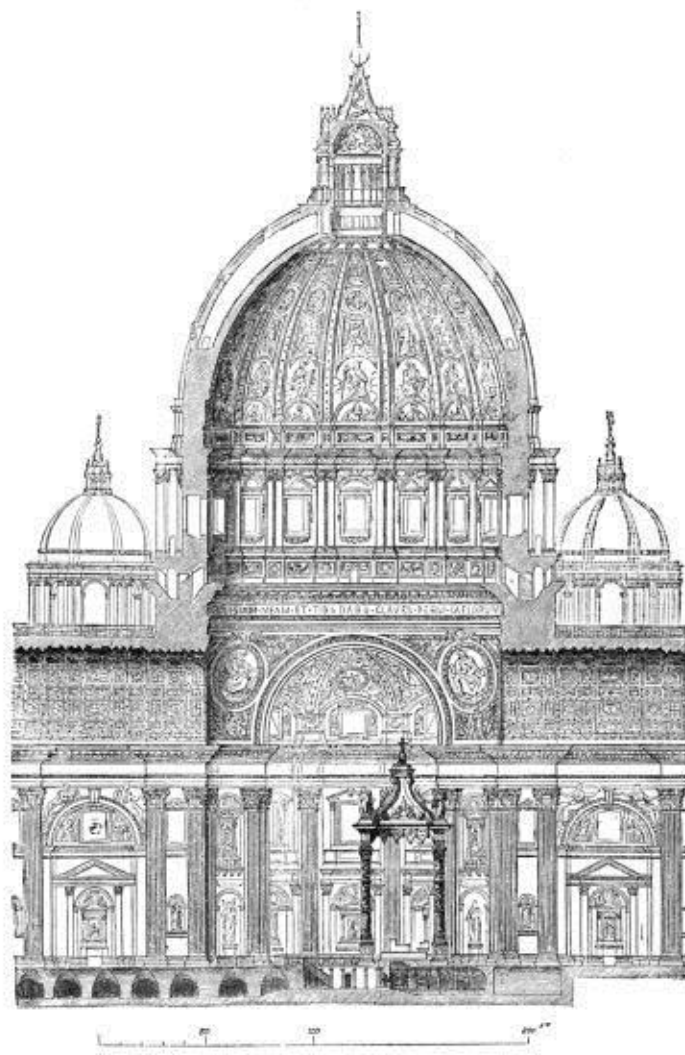


Рис. 452. — Участок, обращенный на север, собор Святого Петра, Рим. (От Фергюссона).

Единство дизайна говорит о том, что это работа одного главного разума, в то время как его совершенство может свидетельствовать о том, что он является результатом часто повторяющихся испытаний.

Хотя купол собора Святого Петра по идее основан на куполе Флоренции, он отличается от него многими наиболее важными деталями (рис. 452). Во—первых, в то время как собор Флоренции опирается от самого пола на восьмиугольную стену, просто пронизанную сравнительно узкими арками, собор Святого Петра представляет собой, по сути, *подвесной* купол, возвышающийся на четырех колоссальных опорах, которые придают ему квадратное основание, и соединенный с четырьмя рукавами церкви арками, или, скорее, *сводами* огромного пролета. Эти арки, правда, не настолько широки, чтобы сводить поднимающиеся между ними подвески к треугольным формам, но расположены так далеко друг от друга, что между ними остается часть идеальной окружности и чтобы придать подвескам горизонтальное основание.

Это было необходимо, чтобы придать прочность опорам для поддержки столь гигантского сооружения, но ни в коей мере не повлияло на подвесной характер купола.

Опять же, во Флоренции восьмиугольная стена поднимается до самого основания купола, в то время как в Риме барабан, начиная с подвесных механизмов и выше, круглый. Во Флоренции его пронизывают только довольно неуклюжие круглые окна, в то время как в Риме он украшен колоннадами внутри и снаружи и красиво оформлен изнутри. Во Флоренции купол того сомнительного вида, у которого прямые стороны, поднимающие восьмиугольную форму до

самого верха, в то время как в Риме купол круглый и совершенный. Оба в некоторой степени схожи по конструкции, будучи *двойными*, с пространством между ними, а не двумя куполами, как в нашем соборе Святого Павла, а одним куполом, образованным из двух частично соединенных оболочек; способ конструкции, хорошо подходящий для поддержки венчающего фонаря.

Оба купола опираются в своей части на стрельчатую арку. Их внутренний размах почти одинаков, но их пропорции сильно различаются; ибо, в то время как во Флоренции внутренний размах составляет всего два его диаметра в высоту, в Риме - два с половиной; и в то время как первый внешний размах составляет одну и три четверти его диаметра в высоту, последний имеет два диаметра — каждый независимо от фонаря. Однако, как ни странно, большим внешним недостатком купола собора Святого Петра является его недостаточная высота. Он настолько перегружен окружающим зданием, что его высота, с ближних точек зрения, значительно теряется. Подобно горе, которая, по-видимому, является ее прототипом, хотя и величественно возвышается на расстоянии, по мере приближения к ней она запутывается среди более близких, хотя и меньших высот. Во Флоренции этого нет — по крайней мере, с восточной точки зрения — благодаря более благоприятному распределению второстепенных зданий.

Хвастовство, приписываемое Микеланджело — что он воздвигнет Пантеон на вершине Храма Мира, — имеет больше смысла, чем кажется на первый взгляд. Храм мира (так называемый), ныне известный как базилика Максенция, состоит из обширного нефа с проходами. Нэф разделен на три квадратных проема шириной от 80 до 90 футов, и эти проемы имеют выступы. Если бы в то время был известен подвесной купол, каждый пролет мог бы быть покрыт таким же куполом, как тот, что перекрывает центральный пролив Святой Софии, и в таком случае о *куполе* Пантеона можно было бы, выражаясь вольным языком, сказать, что он установлен на четырех опорах и четырех арках Храма Мира. Но Микеланджело стремился к гораздо большему, чем это. Это был не только *купол*, но и *вся структура* Пантеона, которую (фигурально выражаясь) он, таким образом, намеревался возвести на квадратном фундаменте, открытом со всех сторон для просмотра из других частей интерьера. Таким образом, он поднял на своих подвесках то, что он сравнил с *круглой стеной* Пантеона, и *на ней* он возвел его *купол*. Однако это была не вся его задача, поскольку над глазом купола (как и над Пантеоном) он снова возвел другое сооружение — куполообразную ротонду, — в которую глаз проникает снизу и через окна которой свет проникает в купол. И, *более того*, вместо того, чтобы позволить своему куполу, как в Пантеоне, наполовину скрыться в стенах здания, он заставил его смело возвышаться над их верхней поверхностью и придал ему такие пропорции, которые делают его величественным и прекрасным объектом с любой достаточно удаленной точки, с которой он виден.

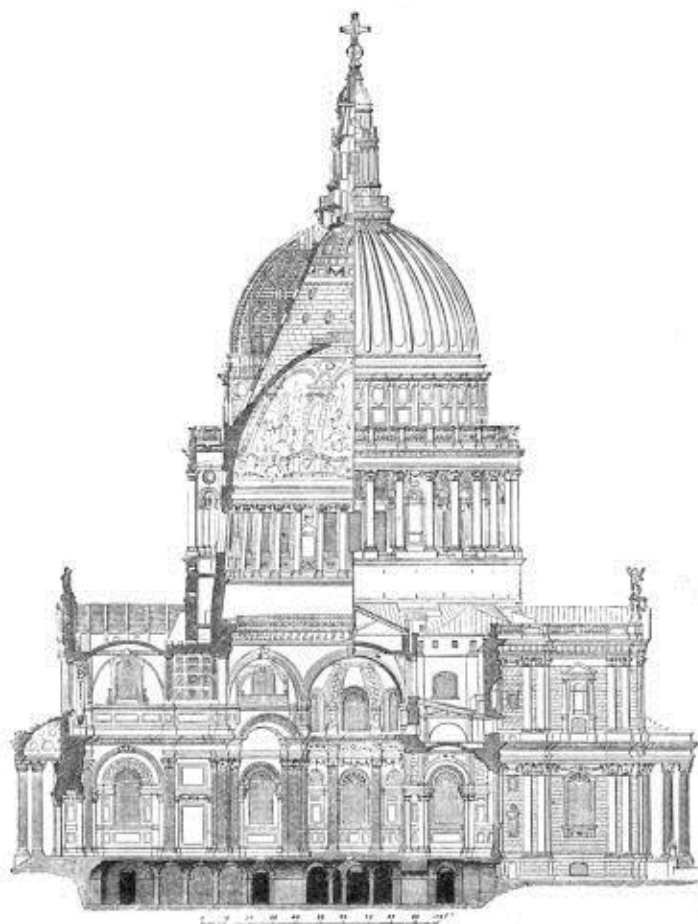


Рис. 453. — Половина возвышения и половина секции, обращенные на восток, собор Святого Павла, Лондон. (От Фергюссона.)

Задача была *действительно* из тех, которыми мог бы похвастаться величайший гений!

Кажется, что почти каждый последующий купол любой величины был основан, более или менее, на соборе Святого Петра; и, насколько я могу судить, наш собственный собор Святого Павла - самый благородный из них.

Купол собора Святого Павла явно основан на куполе собора Святого Петра, хотя и претерпел значительные изменения ([рис. 453](#)). Цель этих изменений, по-видимому, была троякой: 1. сделать его более заметным внешне, особенно с близкого расстояния; 2. избежать непропорциональной внутренней высоты, которая была более желательной из-за меньшего размера отверстий, через которые просматривается интерьер; и 3. желание заменить *восемь* арок и подвесов на *четыре* в соборе Святого Петра. Два первых мотива, действующие вместе, привели к величайшей особенности, которой обладает этот купол, а именно: фактически это *два* купола, один из которых виден изнутри, а другой снаружи, с вытекающей отсюда необходимостью обеспечения некоторых независимых средств для поддержки завершающего фонаря. В этом случае пропорции интерьера и экстерьера одинаковы, каждый из которых имеет два собственных диаметра от основания до вершины купола. Следовательно, внешняя высота пропорциональна высоте собора Святого Петра, в то время как его внутренняя высота на половину диаметра меньше.

Мы видели во Флоренции и соборе Святого Петра, что купола состоят из двойной оболочки, соединенной через равные промежутки ребрами жесткости — очень превосходный метод поддержки фонаря, когда необходимость требует такой сложной конструкции, как его прямая поддержка самим куполом. Однако пространство, которое сэр Кристофер Рен оставил между своим внешним и внутренним куполами, сделало эти строительные работы ненужными. Соответственно, он предусмотрел нагрузку на вершину простым *конусом* из кирпича,

расположенным между его куполами, придав ему тройную структуру — собственно купол внутри, образующий покрытие церкви внизу; кирпичный конус над ним, несущий фонарь; и деревянный купол над ним, чтобы придать привлекательности внешнему виду и служить его крышей.

Критики по-разному отнеслись к этому способу (безусловно, довольно сложному); одни превозносили его как оригинальное творение гения, в то время как другие осуждали его как искусственный и фальшивый. Ни у одной из сторон, как я думаю, нет полной справедливости на своей стороне. Во-первых, это *не* оригинально, по тому же принципу столетиями ранее действовали в соборе Святого Марка в Венеции. Это правда, что в этом случае не только внешний купол, но и фонарь с его опорами полностью сделаны из дерева. Это, однако, ни в малейшей степени не меняет принципа, поскольку мы имеем тройную структуру — собственно купол, опоры фонаря и внешний купол — точно так же, как в соборе Святого Павла, что сразу же доказывает взгляд на их сечения.^[70] В более поздних конструкциях железные опоры для фонаря были заменены кирпичным конусом, что еще больше приблизило его к типу, данному в церкви Святого Марка. Во-вторых, я вряд ли думаю, что, имея перед глазами этот средневековый прецедент, нам нужно так щепетильно относиться к искусственности целесообразности. Мы постоянно находим двойные перекрытия в наших древних церквях — свод, который виден изнутри, и крышу снаружи, — и если мы хотим разместить на крыше люстру, мы поддерживаем ее с помощью конструкций, скрытых между ними. Это именно то, что сделал Рен. Единственное отличие от него заключается в том, что его крыша имеет куполообразную форму и наводит бездумного наблюдателя на мысль, что это то же самое, что он видит внутри — в конце концов, простой грешок — и с лихвой искупается тем фактом, что благодаря этому вы получаете возможность придать должную высоту как внутри, так и снаружи и избежать трудностей и опасностей, связанных с поддержанием массивного каменного сооружения, размером с некоторые церковные шпили, на вершине купола. Как бы то ни было, общественное мнение решило в пользу целесообразности, поскольку большинство последующих куполов построены по тому же принципу; в то время как я почти не верю архитектору, проектирующему сейчас купол и испытывающему эти две трудности — (1) художественную трудность сделать так, чтобы один и тот же купол хорошо выглядел изнутри и снаружи; и (2) конструктивную трудность уравновесить шпиль на вершине своего купола — противостоять искушению, которое представляет этот простой прием; и тем более, когда осознаешь наличие для этого средневекового прецедента.

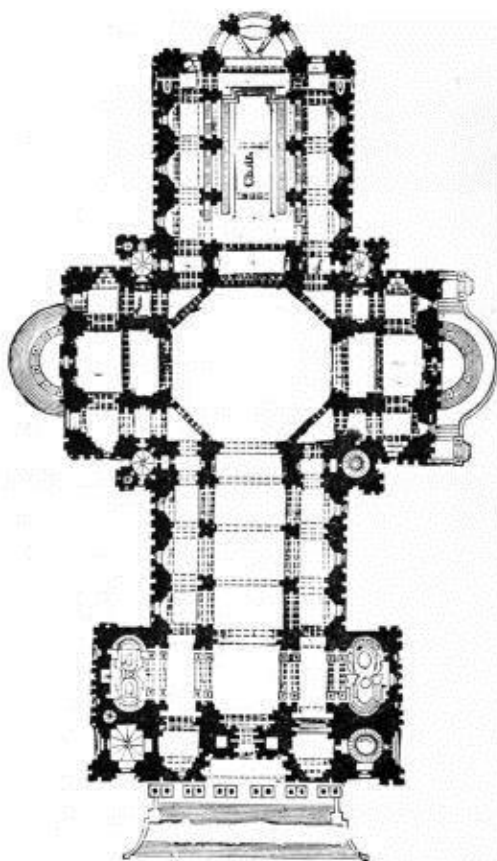


Рис. 454.—План местности, Собор Святого Павла, Лондон.

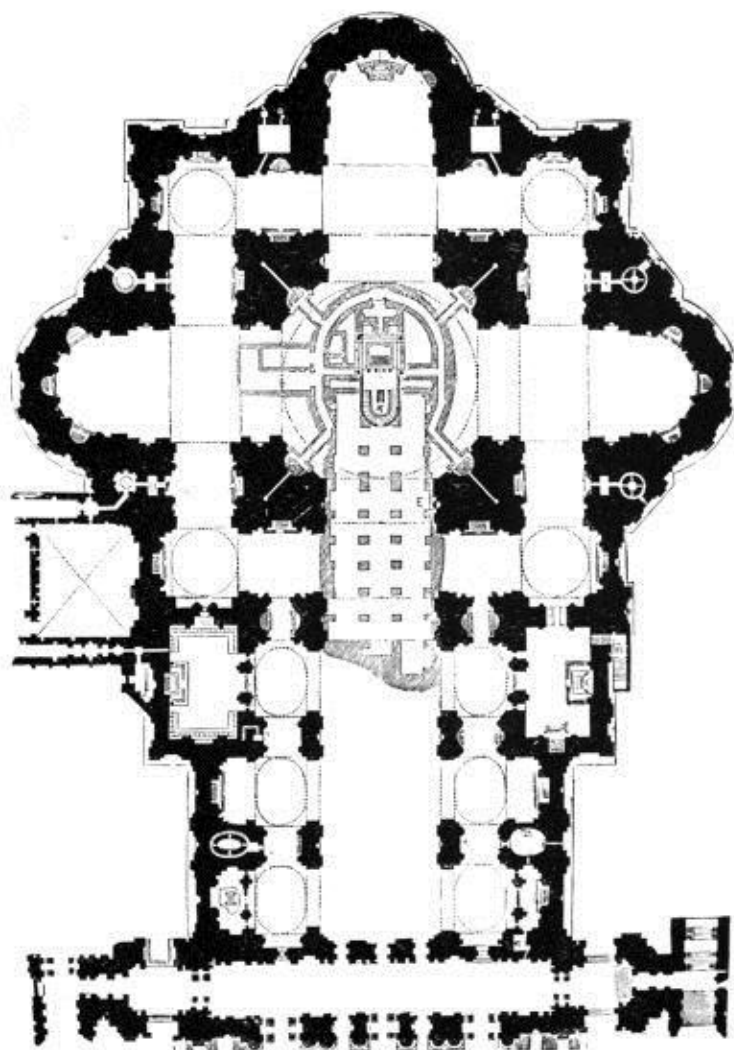


Рис. 455.—План местности, собор Святого Петра, Рим. Заштрихованные участки указывают на склеп.

Внешне купол собора Святого Павла, пожалуй, более удачен, чем любой другой. Внутри он хорош от опорных арок вверх, за исключением того, что поврежден неразумной системой, на основе которой были спроектированы его расписные украшения.

Нижеприведенные арки, однако, являются исключением из его претензий на нашу похвалу.

Схема, по которой представлен план купола и его сопровождения в соборе Святого Павла, полностью отличается от схемы в соборе Святого Петра (рис. 454, 455). В последнем случае пространство под куполом пронизано только нефом и трансептом, независимо от их проходов, которые упираются в опоры купола. В первом одно и то же пространство пронизано как нефом, так и трансептом и их проходами. Взглянем с другой стороны. В соборе Святого Петра площадь, занимаемая куполом и его опорами, со всех сторон окружена проходом, низким по углам и высоким в центрах сторон; или, другими словами, проходы, не проходящие сквозь купол, разветвляются по его углам, в то время как проходы сэра Кристофера Рена проходят прямо через него.

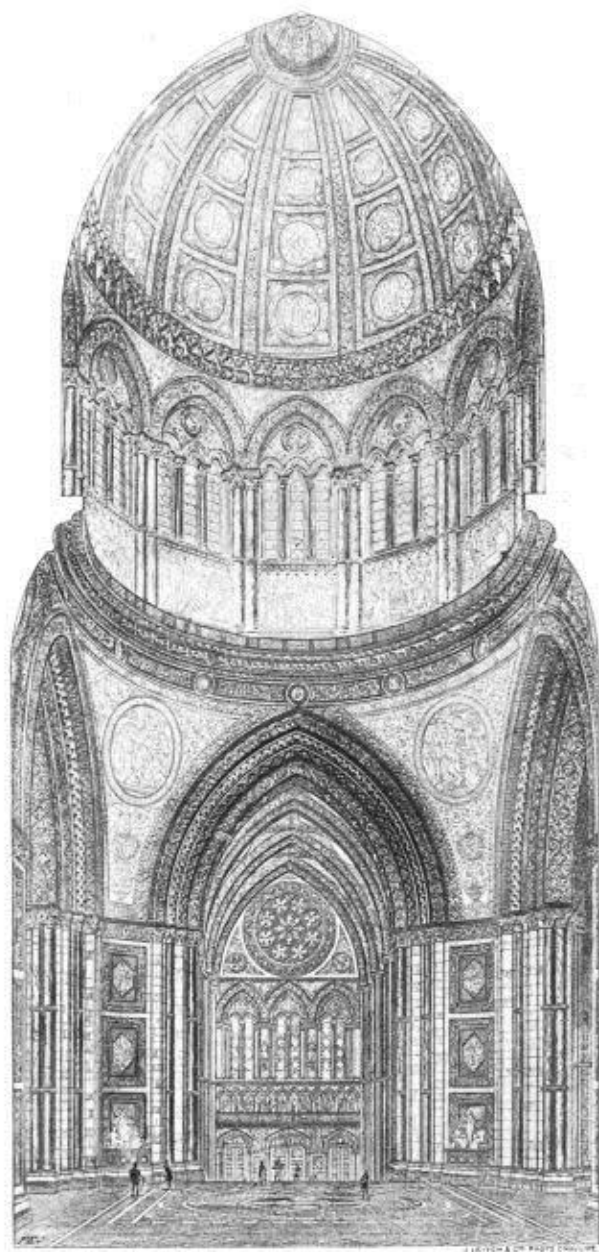
Собор Святого Павла имеет внешнее преимущество в виде больших угловых опор, возвышающихся над землей и не загроможденных окружающими зданиями; но внутренне величие, к сожалению, теряется из-за уменьшенного пролета больших поддерживающих арок, отсутствия смелой простоты в опорах, скудости и неправильности меньших арок и путаницы, вызванной способом расположения части над ними.

Однако внешне очертания этого купола, пожалуй, не имеют себе равных; и даже внутри, если вы посмотрите на общий эффект и закроете глаза на дефекты в деталях, производимое впечатление будет чрезвычайно грандиозным.

Я израсходовал все имевшееся в моем распоряжении время, так и не добравшись даже до одного из величайших классов купольных сооружений — сооружений различных магометанских народов, от Марокко и Южной Испании, Египта и Турции до Персии и Индии.

Я тем меньше сожалею об этом, что оставляю его совершенно нетронутым для того, чтобы им занялся кто-нибудь, лучше знакомый с ним, чем я сам: я сделаю по нему только два замечания. Во-первых, это полностью ответвление византийского стиля, который сначала был принят, а затем развит неверными завоевателями. Второе заключается в том, что он повсюду, или почти везде, выполнен с заостренной аркой, и чаще всего с карнизами вместо подвесных механизмов, что дает в этих двух направлениях продолжение разработок, имевших место в Западной Европе. Я могу также упомянуть, что при великолепии убранства невозможно представить себе что-либо, выходящее за его пределы; хотя этот стиль кажется чуждым нашим западным и христианским представлениям.

Мы видели, что купол — благороднейшая из всех архитектурных особенностей — по праву принадлежал римской архитектуре; был продолжен в том же стиле, когда она стала христианской; был чудесно развит в Восточной и христианской Римской империи; был продолжен в средние века в Италии и перенесен в Германию и Францию; что он был заимствован в первые дни Возрождения из недостроенного готического собора во Флоренции и благодаря этому полу-средневековому, полуоренессансному элементу был полностью адаптирован к возрожденным классическим стилям. На что я сейчас хочу надавить, так это на то, что это должно быть в равной степени приветствовано в нашей возрожденной готической архитектуре. Это возрождение нуждается лишь в таком приветствии всего хорошего и благородного, чтобы сделать его *завершенным*, и ни один объект не обладает этими качествами в большей степени, чем купол. Поэтому давайте сделаем это *по-своему*.



ПРЕМЬЕРНЫЙ ДИЗАЙН: ПЕРСПЕКТИВНЫЙ РАЗРЕЗ ЧЕРЕЗ КУПОЛ. НОВОЕ здание ПАРЛАМЕНТА В БЕРЛИНЕ

J. LEITCH & C^o ГЛУБОКОЕ ФОТО

СЭР ГЕО. АРХИТЕКТОР ГИЛБЕРТ СКОТТ Р.А.

Я сам предпринял несколько попыток в этом направлении, которые осмелюсь представить вам.^[71]

Однако купол без соответствующих украшений - это всего лишь тело без души. Это родственное искусство живописи, которое вдыхает жизнь в бездыханную форму. Однако эта картина должна быть адаптирована к своему положению с помощью мастерства, знаний и изучения. У меня не осталось времени распространяться на эту тему, но рекомендую ее изучающим это искусство, только прошу их помнить, что, упражняясь в своем искусстве на таком объекте, как купол, который имеет существенную форму, от которой зависит сама его устойчивость, реальная или кажущаяся, они *должны* сохранять ее в таком подчинении, чтобы не нарушать эту существенную черту, а, скорее, выявлять и подчеркивать ее; в противном случае то, к чему я призываю, будет свидетельствовать не о любовном союзе, а о враждебном столкновении двух сестринских искусств.

ЛЕКЦИЯ XVIII.

Переходный период.

Скульптура и живопись возникают непосредственно из художественных устремлений, архитектура — из украшенных практических потребностей—Архитектура, в отличие от простого здания, является *украшением постройки*—История архитектуры никогда не рассматривалась как объект изучения до наших дней—Этапы изучения—Опасности, которых следует избегать—История архитектуры — это история цивилизации—Западная цивилизация отличается от восточной, и ее следует изучать отдельно—Источник нашей отрасли—Ее развитие и прогрессивные этапы—Готический Ренессанс—Советы студенту-архитектору.

Я сейчас собираюсь завершить очень прерывистый цикл лекций, который я время от времени, в течение последних четырнадцати лет, имел честь читать с этой кафедры.

Я должен выразить свое сожаление по поводу того, что из-за множества других дел мне никогда не удавалось читать полный набор из шести лекций в каждый сезон; и что в некоторые годы обстоятельства — совершенно неподвластные мне — вообще не позволяли мне читать лекции. Я могу далее упомянуть, что мои предыдущие лекции были только *профессиональными* проводились в сочетании с параллельным курсом классической архитектуры мистера Смирка, который впоследствии, получив назначение профессором, взял все обязанности на себя на пять лет; так что, как я уже говорил ранее, мои собственные лекции были лишь отрывистыми и непостоянными.

Далее я должен признаться, что эти лекции были по большей части ограничены конкретной областью нашего искусства, в которой я сам проявляю наибольший интерес; ибо я не вижу особой пользы в том, чтобы искусственно заставлять себя выступать в роли учителя на этапе, который не является тем, что я рассматриваю как свою особую миссию.

Я верю, однако, что в моем собственном особом предмете я мог быть полезен; во всяком случае, я полагаю, что сделал больше, чем делалось раньше, и я уверен, что, по крайней мере, приложил бесконечное количество усилий.

Мои лекции были непостоянными не только по срокам их проведения, но и по предметам. Я думаю, однако, что они содержат довольно ясный отчет о возникновении и развитии нашей средневековой архитектуры с некоторыми полезными отступлениями, выходящими несколько за рамки этого диапазона.

Я не продолжаю эту историю средневековой архитектуры дальше периода ее совершенного развития, потому что, какими бы прекрасными ни были ее поздние фазы, их история не вызывает такого же интереса, как благородный энтузиазм, который подстегивал ее более ранний рост.

Завершая свои лекции, я думаю, что могу на этот раз стать более дискурсивным и могу рискнуть немного пройтись вправо и влево, а также в других направлениях, в поисках вопросов, имеющих отношение к архитектурному искусству в целом, рассматриваемых применительно к прошлому, настоящему и будущему, и (что касается вас ближе) применительно к вашим собственным индивидуальным исследованиям.

Наше искусство, как часто отмечалось, отличается от родственных искусств живописи и скульптуры тем, что, хотя они возникают непосредственно из художественных устремлений нашей природы, помимо практических потребностей и полезности, наше возникает сначала из этих потребностей, а затем из желания облечь результаты в красоту. Можно сказать, что стремление к абстрактной красоте, не связанной с пользой, является высшим и более духовным чувством; но, с другой стороны, если мы посмотрим вокруг, на творения природы, то нам будет предложено ответить, что, связывая красоту с пользой, мы более непосредственно подражаем Тому, кто создал человека по Своему образу и подобию, и в чьих работах этот союз полезного и прекрасного является одной из самых универсальных характеристик.

Таким образом, архитектура, в отличие от простого здания, является *украшением конструкции*. Если бы я читал лекцию по архитектуре в самом широком смысле этого слова, я должен был бы говорить о строительстве и его украшении на протяжении всего процесса *pari passu*, поскольку последнее имеет лишь небольшое значение, если его отделить от первого, которое является его основой. И даже на лекциях с этой кафедры, где архитектура рассматривается исключительно как изобразительное искусство, все еще невозможно — да и нежелательно — полностью отделить эту высшую характеристику от более практической фазы, которой она обязана своим возникновением.

Итак, история этого сочетания искусства и строительства - это история архитектуры; и для историка архитектуры, способного одновременно с художественной, философской, политической и религиозной точки зрения рассматривать факты, которые он фиксирует, нет ничего интереснее, чем проследить с самых ранних эпох, до которых мы можем довести наши исследования, во-первых, практические изменения в строительстве, возникающие из-за климатических условий, уровня цивилизации, расовых традиций и разнообразных влияний политических и религиозных обстоятельств; и связать с ними изменения, прогресс в строительстве, и, возможно, упадок и деградация искусства, использовавшегося в отделке их зданий; и проследить причины, приведшие к этим изменениям.

Давайте, однако, не будем предполагать, что знание истории архитектуры, каким бы глубоким или точным оно ни было, обязательно является частью изучения самой архитектуры. Напротив, ни в один период, когда преобладал подлинный, не заимствованный стиль архитектуры, не существовало никаких знаний об истории искусства; ни в один период, предшествующий нашему, история архитектуры — за исключением весьма ограниченных знаний о Греции и Риме — не рассматривалась как объект изучения.

От зарождения цивилизации до того, что известно как “возрождение письменности”, ведущие нации мира обладали каждая своей собственной подлинной архитектурой; все они росли естественным путем из оригинального стебля — не заимствованного и не придуманного — и практиковались художниками, высокопрофессиональными в своем искусстве, но не знающими его истории.

За “возрождением литературы” последовало возрождение также архитектуры тех народов, чья литература была возрождена; и с этим возрождением пришли определенные, хотя и скудные, знания о ее истории; но изучение всей истории архитектурного искусства и превращение его в раздел нашей литературы было отложено до периода, который не обладает собственным архитектурным стилем, за исключением того, что является результатом возрождения или имитации.

Следует ли тогда рассматривать это исследование как то, чего следует избегать? Конечно, нет. Наши предшественники работали честно и с совершенным успехом, в соответствии с условиями своего времени; условия нашего времени совершенно иные, хотя, боюсь, противоположные благоприятным; но, тем не менее, это *те* условия, в которых мы преуспели при должном ходе событий, который мы могли лишь в малой степени контролировать. Возможно, что эта историческая и археологическая тенденция нашего времени является спасительной оговоркой в нашей позиции, которая в ее отсутствие могла бы быть совершенно пустой. Давайте же тогда не будем отказываться от того, что, насколько нам известно, может быть нашим единственным правом по рождению, в тщетной надежде восстановить условия, которые давно были вне нашей досягаемости. Скорее, наше дело хорошо и мудро использовать то, чем мы обладаем, регулируя, контролируя и направляя это; искренне стремиться к лучшему любыми средствами; но не отвергая тех, которые подсказаны обстоятельствами нашего периода.

Тем не менее, давайте всегда помнить, что *история искусств* - это не *искусство* и не история архитектуры. Они могут, подобно песне сирены, увести нас далеко от нашей цели, хотя, возможно, при правильном использовании они смогут направить нас на правильный путь.

Однако изучение истории архитектуры имеет много совершенно разных этапов. Этому можно, например, следовать исключительно с исторической и археологической точки зрения, или же это может быть сделано главным образом с художественным чувством. И то, и другое интересно, но вряд ли нужно говорить, что последнее - это тот дух, в котором должны развиваться наши исследования как художников.

Опять же, даже если оно художественно по своей цели, ему можно следовать в целом и на протяжении всей истории искусства; или же оно может, не пренебрегая главной линией истории, быть сконцентрировано и усилено на тех стилях, которые мы желаем использовать в качестве руководства и основы наших собственных художественных произведений. Мне нет нужды говорить, что здесь, опять же, последнее является наиболее выгодным для нас самих.

Великая опасность изучения заключается в рассеивании и расфокусировке наших собственных художественных мыслей; точно так же, как великой силой тех дней, когда это исследование было неизвестно, была абсолютная концентрация всей архитектурной мысли на фактически рассматриваемом вопросе; преимущество, которое в наши дни абсолютно и, боюсь, безвозвратно утрачено.

Как бы то ни было, знание чего-либо из прошлой истории нашего великого искусства стало частью необходимого образования джентльмена; и, *тем более*, это необходимо *архитектору*, хотя бы с точки зрения литературной культуры. Мы должны, однако, позаботиться о том, чтобы это не уводило наши мысли и вкусы в состояние беспредметного рассеяния, когда мы не концентрируемся ни на одной руководящей форме искусства, но рассматриваем все формы красоты с равным удовольствием и свободны от каких-либо сильных и здоровых предпочтений.

Самый естественный курс для изучающего историю архитектуры — ограничиться главным образом и в первую очередь (хотя, возможно, и не окончательно) теми стилями, от которых наша собственная архитектура, родная или заимствованная, живая или возрожденная, происходит по прямой линии - “смотреть на скалу, из которой мы были высечены”. И поистине, это настоящая славная генеалогия, которой мы можем похвастаться.

История архитектуры - это история цивилизации, поскольку архитектура объединяет и обнимает родственные искусства, а искусство является видимым представителем цивилизации.

Наша более западная цивилизация отличается от дальневосточной; и, не принижая последнюю, ее изучение можно рассматривать как отдельное от нее.

Можно сказать, что наша собственная ветвь цивилизации и искусства возникла на берегах Евфрата, Тигра и Нила и спокойно продвигалась на запад вдоль благодатных берегов Средиземного моря; в то время как восточная ветвь взяла противоположное направление через Индию и Китай, достигнув Японии и, возможно, противоположного континента Америки. Давайте, однако, ограничим наше внимание нашей собственной отраслью.

Хотя берега Евфрата и Тигра были рассадником наших традиций, и хотя недавние открытия в некоторой степени познакомили нас с их архитектурными памятниками, мы, тем не менее, не можем проследить их происхождение до периода, который можно сравнить с древностью останков на берегах Нила. Изучая один из них, мы жаждем найти реликвии, возвращающие нас к дате, даже приближающейся к известной истории жителей, в то время как в другом мы озадачены, обнаружив хронологическое пространство для работ, уходящих корнями в такие неизвестные регионы прошлого.

Мы можем опасаться, что Египет навсегда останется страной-загадкой. Его хронология кажется непостижимой; его живопись, скульптура и архитектура одинаково прекрасны и загадочны. Одна вспышка исторического света освещает его первые дни — подобно молнии на полуночном пейзаже — в библейской истории тех трех столетий, в течение которых народ Израиля проживал там и помогал в их рабстве заготавливать материалы для его строительства. После этого он, кажется, снова погружается в расплывчатость до периода своего упадка. Его памятники кажутся непрерывными на протяжении всех этих эпох и даже вплоть до времен

Римской империи; но насколько рано они появились, ни один антиквар пока не смог показать; в то время как самые ранние и поздние памятники — те, что предшествовали греческой архитектуре, возможно, на полторы тысячи лет, и те, что были возведены, когда это искусство находилось в упадке, — так же явно принадлежат к одному и тому же стилю, как более ранние и более поздние наши средневековые здания.

Можно сказать, что их характер тройствен. Почти имитация гор в пирамидах, высеченных в скале гробницах и собственно архитектуре, которая является колоннообразной в своей самой грандиозной форме, и величайшим сохранившимся памятником которой является величественный зал Карнака со ста тридцатью колоннами, возможно, самое впечатляющее из всех произведений древности. Все это сопровождалось живописью и скульптурой в высшей степени мифического, но наиболее заметного и характерного характера.

Подобное искусство, существующее в полном совершенстве в своих древних памятниках, а также как все еще живое искусство, наряду с расцветом греческой архитектуры, не могло не оказать на нее некоторого влияния; однако свидетельства этого влияния далеко не ясны. Гений двух народов был абсолютно разным, и Египет уже был завоеванной нацией, в то время как Греция делала первые шаги к славе. Они также принадлежали к совершенно разным расам, так что, хотя молодая нация — во время тех блестящих устремлений, которые привели к тому, что она превзошла все человеческие расы в своей культуре, — была знакома с Египтом и, должно быть, с удивлением смотрела на его почти ужасающие сооружения, в конце концов, мы можем проследить лишь немного из того, что действительно имитировало, и это, как ни странно, не произведения ее живого искусства, а фазу, которая вымерла добрую тысячу лет назад. Внутренние и самые ранние святилища в Карнаке и малоизвестная вырубленная в скале гробница в Бени-Хассане содержат колонны, с которыми мы прослеживаем некоторое сходство в греческом дорическом стиле, но было ли это сходство намеренным или случайным, никто не может сказать. Любопытно, что гробница в Бени-Хассане является доказательством имитации деревянного строительства, что придает ей дополнительный союз с дорическим стилем; но можем ли мы представить себе новое искусство, основанное на деревянном строительстве, имитирующее искусство тысячелетней давности, в котором случайно проявились те же условия? Столь же разумным было бы для строителей из древесины в наших собственных колониях совершать паломничества к англосаксонским церквям, которые случайно предлагают прототип древесины, в поисках типов для своих новых сооружений.

Более разумным, однако, может быть предположить, что новейший тип греческого искусства, коринфский капитель, возможно, был предложен листовидными и колоколообразными капителями египетских колонн.

Переходя на мгновение от Нила к Тигру, мы обнаруживаем погребенную под ассирийскими курганами архитектуру, максимально отличную от греческой, но содержащую несколько почти случайных намеков на некоторые ее детали. Однако эта архитектура, по-видимому, оказала влияние сначала на архитектуру Вавилона (ныне почти полностью утраченную), а затем и персидской монархии, что снова приводит нас в соприкосновение с греками.

Здесь мы находим, наконец, прямое сходство во вкусе; ибо, какими бы разными ни были их капители, никто не может смотреть на рисунки колонн Чехил Минара — большого зала или храма, построенного Ксерксом в Персеполе, — не будучи убежденным, что в их стиле было близкое родство с греческим. Это сходство, однако, относится не к самой ранней фазе греческого языка — дорическому, который был его современником, а ко второй фазе — ионическому, чему, если отбросить хронологические трудности, не стоит удивляться, поскольку ионические города долгое время находились в составе персидской монархии. Тем не менее, это доказывает, что влияние персидской архитектуры не было связано с происхождением греческой архитектуры и повлияло только на ее более продвинутую стадию.

Таким образом, я рассматриваю греческую архитектуру, в основном, как искусство спонтанного роста. Его первая форма, дорический, строго и абсолютно греческий; вторая, ионическая, в основном греческая, но с некоторыми привнесениями из страны Великого Царя; и третья, коринфский, в равной степени греческий, но с одним—единственным привнесением, возможно, из Египта; все в целом как спонтанное творение самой замечательной по интеллектуальной мощи из всех человеческих рас - этой расы, вдохновленной, как может показаться, почти Богом, чтобы быть нашими наставниками в литературе и искусстве и нашими инициаторами в науке, точно так же, как другой народ был учителями Его святого учения. религия.

Подлинное происхождение греческой архитектуры погребено в непроницаемом мраке. Если бы здание, называемое Сокровищницей Атрея или Гробницей Агамемнона, действительно относилось к тому периоду, это ясно доказывало бы, что то, что мы сейчас знаем как греческую архитектуру, было неизвестно героям “Илиады”, поскольку над его входом сохранился небольшой фрагмент высокодекоративной колоннообразной работы, не имеющий никакого сходства с последующей архитектурой Греции, и далеко идущий, чтобы доказать, что у этих ранних жителей Греции был стиль строительства, который свидетельствовал не о деревянном, а о каменном оригинале. Об этих ранних сооружениях, включая циклопические стены пеласгийских городов, м—р Фримен красноречиво замечает: “Эти ужасные останки юности мира стоят перед нами как реликвии незаписанных дней, смутных времен поэтических легенд, веками окутанных религиозной тайной, прежде чем была начертана линия того, что мы считаем древней историей. Историки и философы времен Перикла знали об авторах этих гигантских фрагментов не больше нашего; все, что уцелело, даже для них, были тени павшего величия, слабые отголоски голоса, давно умолкшего в смерти. Нашим древним приходилось исследовать останки тех далеких дней с помощью тех же слабых проблесков легенд и преданий, что и нам ... и для нас, чья ранняя юность прошла среди бессмертных лэй, чья живая сущность пробуждается даже от изображенного сходства этих массивных свай — памятников, как нам хотелось бы верить, времен Ахилла и Атрид, и древних времен до них, — для нас каждый прочный камень кажется отголоском какой-то древней героической легенды. У каждых ворот, возможно, были видны ряды героев, выстроенных для того, чтобы управлять тысячью кораблей Аргоса и прислуживать на своих колесницах, которым Зевс вручил свой двойной трон и скипетр”.

Трудность состоит в том, чтобы объяснить, как в стране, где веками существовала явно каменная архитектура (каменная не только фактически, но и по идее), ее можно было внезапно заменить архитектурой, очевидно основанной на идеале древесины. Если бы от старых городов остались только циклопические стены, недоумения было бы меньше. Такие стены существуют также в Этрурии; однако из Витрувия мы узнаем, что этрусские храмы были построены из дерева. Это тот небольшой фрагмент настоящей колоннообразной архитектуры в Микенах, который не поддается объяснению, но который, как считается, указывает на ассирийский оригинал.

Однако дорийцы были другой (насколько другой, неизвестно) расой-захватчиком. Возможно, что их прежнее местопребывание находилось в стране, где преобладали леса, а их прежняя архитектура на самом деле была деревянной; и что, переселившись в страну камня, они применили свою архитектуру к преобладающему в ней материалу.

Однако подлинным чудом является их способность наделять искусство, такое невзрачное по своему происхождению и такое простое по своему характеру, таким возвышенным обликом и такой утонченной красотой деталей. Но почему мы должны удивляться этому? Взгляните на мгновение на их скульптурные фигуры даже в их первоначальной архаичной простоте, и нам не нужно удивляться тому, на что были способны такие люди. Но, о! взгляните на это еще раз, после того как опустошающая Персия была изгнана со своих берегов, когда были восстановлены разрушенные институты Греции и восстановлены ее разрушенные храмы; когда национальная слава, самоутверждение и благодарность дали новый и щедрый импульс каждому чувству

великого ума и души Греции; и тогда увидите, какое искусство они создали (вы хорошо знаете это по Эджин-руму в нашем собственном музее), и вам не нужно удивляться другим чудесам искусства, которые они творили!

Я не собираюсь рассказывать вам обо всех изменениях в древней архитектуре: вы сами увидите, как величественность дорического храма сменилась большей утонченностью и элегантностью ионического и богатством коринфского, хотя их развитие не исключало друг друга, как в средневековом искусстве, а накапливалось и практиковалось бок о бок.

Признаюсь, что в том, что касается заглавных букв, я согласен с мистером Раскином в том, что первая и последняя более разумны, чем вторая. Литая заглавная и слоистая заглавные буквы - это вещи всех времен. Изогнутая заглавная буква была случайным введением с Востока и не имеет постоянного значения, каким бы замечательным оно ни было.

Однако особыми чертами для художественного изучения греческой архитектуры любого порядка являются изысканность ее пропорций, чистота линий, утонченность лепнины и украшений, а также проявляющийся в ней сверхчеловеческий инстинкт деликатности и почти духовности в утонченности и совершенстве каждой линии; но превыше всего этого манера, с которой она приветствует, даже заставляет служить себе — или, скорее, посвящает себя служению — великолепной скульптуре, для которой она была одновременно послушной служанкой и любящей хозяйкой. Нам также не нужно сомневаться, что он относился к искусству художника ни на йоту менее любовно.

Как стиль, настроение греческой архитектуры можно назвать тихой, безмятежной основательностью и покоем, свободными от любых вопросов относительно ее стабильности, потому что она не допускает никакого давления, кроме вертикального. Этим качеством, однако, он схож с египтянином; но греческий объединяет с ним наиболее изученную симметрию пропорций, величайшую чистоту линий, самые изысканные детали и благороднейшее смежное искусство.

Когда римляне переняли греческие порядки — самый естественный союз, учитывая, что греки строили на сравнительно небольшом расстоянии от Рима на юге, а этруски на севере заимствовали греческое декоративное искусство, — мы обнаруживаем, что они соединили с ним элемент, сам по себе диссонирующий с простым статичным принципом, который придавал грекам такое спокойное достоинство. Как я слышал, среди мусульманских строителей в Индии есть поговорка, что арка “никогда не спит”; она всегда днем и ночью выдвигается наружу. Таким образом, чисто измененная архитектура спит в безопасности, в то время как изогнутая архитектура никогда не перестает оказывать воздействие. Один - статичный, другой - динамичный стиль — становится статичным только тогда, когда его опор становится несомненно достаточно. Таким образом, покой принадлежит по праву одному, но должен быть намеренно обеспечен другому.

Мы почти ничего не знаем о ранней архитектуре римлян. Недавние раскопки показывают, что стены времен царей были во многом похожи на стены этруских городов; и вполне вероятно, что, подобно этрускам, они рано ввели арку в качестве ведущего принципа строительства. Когда они добавляли к своей собственной архитектуре (какой бы она ни была) греческую, последняя во многих случаях становилась художественной завесой, более или менее скрывающей саму конструкцию; и даже там, где художественный эффект был чисто искажен, мы находим арки, использованные за ней, чтобы усилить видимость конструкции. Таким образом, две системы использовались вместе и бок о бок, постепенно объединяясь в одну. В чисто инженерных работах арка стала смело преобладать. В чисто архитектурных произведениях это часто было полностью скрыто, в то время как в произведениях промежуточного типа они использовались вместе, естественно и совершенно свободно. Ни эти, ни чисто дугообразные сооружения также не вызвали возражений против какой-либо очевидной нестабильности, поскольку их массивность была такова, что не вызвала никаких подозрений в недостатке прочности.

Верно, что римляне из-за недостатка того утонченного вкуса и взгляда, которые были характерны для греков, не смогли с такой же изысканностью отнестись к деталям, хотя это было

не всегда; но, несмотря на этот недостаток, римский стиль значительно расширил возможности классической архитектуры, сделав ее способной удовлетворять любым возможным чрезвычайным ситуациям и требованиям, будь то в материалах или конструкции, и придал ей космополитический характер, подходящий для народа, который завоевал мир и который, будучи сам железной расой, объединил под своим всемирным влиянием медь, серебро, керамику. и золото древних правителей человечества.

О египетской архитектуре у нас мало что есть, кроме обширных гробниц и колоссальных храмов; об ассирийских и персидских сооружениях можно сказать почти то же самое. Из греческого у нас мало что есть, кроме храмов и нескольких общественных сооружений монументального характера; в то время как из римской архитектуры у нас есть произведения всех возможных описаний, отвечающие любому требованию, необходимости или желанию. Такие сооружения, должно быть, существовали в более ранние периоды, но, вероятно, были меньшего масштаба и имели эфемерную конструкцию; но римские сооружения были заметными и постоянными по своей структуре и, таким образом, дошли до наших дней, так что мы можем сказать, что весь спектр их архитектуры нам прекрасно известен; и, насколько нам известно, это первый из древних стилей, который можно назвать завершенным.

С течением времени мы обнаруживаем, что арка, свод и купол все больше и больше утверждают свое превосходство. Влияние христианской церкви проявилось вслед за этим самым заметным образом; и когда резиденция империи была перенесена в новую, восточную и христианскую столицу, где не существовало великих памятников древнего или языческого искусства, эти изменения, по-видимому, происходили с еще большей быстротой.

В последние годы мы лучше познакомились с ходом этих изменений благодаря открытию древних городов Центральной Сирии и их иллюстрации графом де Вогюэ, которые показывают нам, какими были позднеимперские и ранневизантийские здания всех классов в масштабах, подходящих для провинциальных городов, хотя и под влиянием местной тенденции к мегалитическому строительству, которая пронизывает старую архитектуру Сирии. У меня нет времени подробно останавливаться на этих наиболее поучительных памятниках, которые, начиная с языческих и переходя в христианские времена, завершаются огромным и великолепным куполом, воздвигнутым над столпом святого Симеона Столпника. Я, однако, предлагаю вашему вниманию работу Де Вогюэ.

В своих лекциях о Куполе я рассказал о византийской архитектуре почти столько, сколько, возможно, необходимо для целей этого краткого очерка. Я могу добавить, однако, что это был чисто или почти чисто дугообразный стиль, хотя еще более преобладал куполообразный стиль, и прежде всего чисто христианский стиль; что ему нравились поверхностные украшения, живопись и мозаика, мраморная инкрустация и инкрустация, хотя из религиозных соображений он не поощрял скульптуру. Он восхищал всеми формами восточного великолепия, и изображение, которое его мозаики дают нам о его светских зданиях, когда они находятся в полном совершенстве, показывает нам, что, хотя великолепная торжественность характеризовала его церкви, веселье было заметным элементом в его более обычной архитектуре. Верно, что постепенный распад Империи привел к снижению художественного качества ее зданий; и все же мы должны признать, что ее архитектура является одним из самых смелых и оригинальных достижений; и мы в неоплатном долгу перед Византией за то, что она поддерживала огонь искусства в течение долгих и мрачных веков, когда Западная Европа была растоптана ордами варваров, ее искусство уничтожено, а ее цивилизация почти забыта.

Именно от этого все еще мерцающего светильника Карл Великий благородно попытался, хотя и почти безуспешно, возродить огонь Западной империи. Именно из того же источника три первых Оттона предприняли вторую и более успешную попытку; именно оттуда возрожденному искусству была оказана дальнейшая помощь во времена крестовых походов; и этому источнику мы в значительной степени обязаны нашей современной цивилизацией. В таком случае, вся

благодарность и почести несчастной Восточной империи, которая, выполнив свою работу, теперь так долго попиралась ногами язычников!

По мере того, как архитектурное искусство восстанавливалось после темных веков, более поздние произведения старого христианского Рима, все еще живая архитектура Византии и полуживущая архитектура того времени в самом Риме вместе составили основу возрождения. Вся эта архитектура была в основном дугообразной; и возросшие трудности с получением и транспортировкой больших каменных блоков, как правило, делали их необходимым элементом возрождающегося стиля. Мы знаем стиль, который таким образом возник в Италии. Я сам не верю, что многое из этого так древне, как времена лангобардских королей, но в гораздо большей степени это была работа Отонов — императоров одновременно Италии и Германии — и, таким образом, распространившая тот же стиль от юга Альп до Германии и далее почти до Балтики. Я не могу в этой короткой лекции подробно рассказать об этом раннем романском стиле; но я прошу вас сделать это для себя и в то же время познакомиться с современной архитектурой Франции, в которой, несмотря на множество вариаций, преобладает то же чувство.

В своей последней лекции я упоминал о введении чисто византийской архитектуры в Венеции, что особенно наглядно проиллюстрировано собором Святого Марка, церквями в Торчелло и т.д., и, могу добавить, светскими зданиями. Я упомянул также о его переносе, по-видимому, венецианцами, на юго—запад Франции, где и откуда он оказал весьма заметное влияние на последующую архитектуру, и я в одной из своих ранних лекций показал распространение этого влияния позднее — в форме архитектурной скульптуры - на север Франции, а оттуда в нашу собственную страну. Здесь я добавлю, что параллельные, хотя и не совсем похожие, свидетельства византийского влияния пронизывают романский стиль Германии, правители которой находились в постоянном общении с Восточной империей — влияние, которому в значительной степени способствовал в декоративном искусстве импорт тканей, изделий из металла, ювелирных изделий и иллюминации с Востока на Запад.

Из таких объединенных влияний, дополнявших искренние стремления к утонченному и усовершенствованному искусству и помогавших им, возникла романская архитектура одиннадцатого и двенадцатого веков, ставшая в конце концов совершенно оригинальным, последовательным и художественным развитием дугообразной архитектуры.

В своих предыдущих лекциях я подробно описывал и объяснял историю развития этого романского стиля в последующий стиль со стрельчатыми арками. Возможно, это насмешка - отсылать вас к лекциям, которые, вероятно, никто из присутствующих здесь не слышал; но время не позволит мне сделать больше, и, если они будут опубликованы, вы, возможно, сочтете нужным обратиться к ним.

Как византийская архитектура была христианской архитектурой Востока, так и заостренный стиль был кульминацией христианской архитектуры нашей собственной группы наций на Западе; и, в то время как у первой был недостаток в том, что она развивалась в периоды постепенного упадка цивилизации, молодая и энергичная поросль, выросшая из нее на Западе, имела огромное преимущество в том, что развивалась во время энергичного расцвета новой и лучшей цивилизации.

Для нас самих это несравненно интереснее, поскольку это стало архитектурой, *по преимуществу*, нашей собственной и непосредственно соседних стран. Она выросла в этой стране вместе с нашими институтами; она ровесница нашей конституции и нашей системы законов, и во многих отношениях с нашим церковным устройством. Он адаптировался к нашему климату, нашим материалам и нашим пейзажам. В этом стиле выполнены памятники наших королей и наших предков; и, прежде всего, в его оригинальных и идентичных храмах мы все еще совершаем богослужения нашей святой религии. Что ж, тогда можем ли мы сказать — вместе с каждой нацией Западной Европы — что это наш собственный, естественный и национальный стиль!

И да возрадуемся мы этому утверждению, ибо взгляните на памятники этого стиля! Я не был скуп или бессердечен в своем восхвалении архитектуры Древней Греции и Рима, поэтому я могу призвать вас в свидетели того, что я не узок и не односторонен, если уступлю великодушному энтузиазму теперь, когда я говорю о том, что мы можем с гордостью назвать нашим собственным.

Архитектура, которая породила наши славные соборы и аббатства; наши церкви любого масштаба, от этих до самой скромной деревушки; которая породила колледжи наших университетов с их благородными часовнями и залами; которая породила величественные муниципальные здания великих промышленных городов Средневековой Европы; со всеми необходимыми формами строений, для любых целей; и соединила истинное и уместное искусство с любой формой здания, от самого скромного до самого величественного. Архитектура, также украсившая свои здания таким видом искусства, как наше древнее расписное стекло; и которая оказала влияние на изделия из металла, ювелирные изделия, расписные украшения и все сопутствующие искусства в том же духе изысканного и оригинального вкуса, вполне может претендовать на то, чтобы стоять бок о бок с самыми славными произведениями старины; но для нас, как жителей стран, где она преобладала, и потомков художников, создавших ее, она имеет преимущественные права на наше самое любящее и восторженное восхищение; в то время как чем пристальнее, постоянно и тщательно мы изучаем ее остатки, тем больше восхищения мы испытываем. мы еще больше убедимся в том, что наша любовь и восхищение не могут превышать того, что им причитается в силу присущих им совершенств.

Эта архитектура, хотя и была прямым потомком архитектуры старого света, в период своего расцвета была настолько непохожа на них, что их никоим образом нельзя сравнивать по сходству, а только по противоположности. Это был абсолютно новый этап в искусстве, не имеющий никакого сходства со своими ранними прародителями. Там, где их характеристиками были горизонтальность линий, прямое давление вниз, тесное прижатие к матери-земле и невозмутимый покой, — мы можем почти сказать вечный сон, — характеристиками этого нового творения были устремленность ввысь, очевидная инверсия гравитации в устремление к небесам и живая бодрость в каждой черте. Конструктивно, вместо простой поддержки собственного веса, его принципом является систематическое уравнивание бесконечного количества диагональных давлений; однако это, хотя и конструктивный факт, не является художественной характеристикой, поскольку в своих более духовных эффектах вес и тяга, кажется, уничтожаются и преобразуются в устремление вверх, так что архивольт, летящая опора и ребра сводчатых крыш кажутся скорее средством давления вверх, чем вниз. По элегантности и выразительности деталей ни один предыдущий стиль не превзошел его; по бесконечному разнообразию воображения или духовности чувств ни один из них никогда не приближался к нему. Это было величайшее чудо, созданное архитектурным искусством, и оно объединило все эти волшебные качества с серьезностью и торжественностью в храме, суровой основательностью в замке, аскетизмом в монастыре, тихим, уединенным чувством в центре знаний, жизнерадостностью в его гражданских и домашних постройках и глубоко трогательным выражением в его надгробных памятниках, за пределы которых не мог выйти ни один стиль, и ни один пока не имеет себе равных.

В ходе своего развития он также представил прекрасную серию вариаций. Его самая ранняя фаза строгая и точная, с деталями, соперничающими с греческими по проработанности их контуров; во второй - более легкая и менее суровая; в третьей - переходящая в бесконечность очаровательных линий, наводящих на мысль почти о растительном росте; и в последней, хотя он и возвращается скорее к прежней жесткости, предаваясь новым разработкам, едва ли предвосхищенным его более ранними формами. Так, в Гластонбери, в Солсбери, в Вестминстерском хоре, в нефах Йорка и Винчестера, в часовнях Королевского колледжа и Генриха VII. у нас есть серия работ, все они принадлежат к одному общему типу архитектуры, но представляют собой наиболее заметное разнообразие и самую разнообразную красоту.

Не только в его последовательные периоды возникали различные фазы. Каждая страна, в которой он процветал, имела свой собственный ряд национальных и провинциальных типов. Таким образом, во Франции, в Англии, в Германии, Испании и Италии и даже в далекой Скандинавии мы обнаруживаем, что он принимает постоянно меняющиеся формы, хотя все они принадлежат к одному и тому же великому корню.

Мистер Фергюссон, хотя и является противником ее возрождения, так отзывается о готической архитектуре: “Ни великая эпоха фараонов в Египте, ни эпоха Перикла в Греции, ни великий период Римской империи не выдержат сравнения с тринадцатым веком в Европе, независимо от того, смотрим ли мы на масштаб выполненных зданий, их удивительное разнообразие и конструктивную элегантность, смелое воображение, которое их задумало, или на силу поэзии и высокого религиозного чувства, которые выражены в каждой их черте и в каждой части”.

И снова, говоря о его скульптуре, которая обычно не считается его сильной стороной, он замечает: “В великих соборах Шартра и Реймса даже сейчас сохранилось около 5000 фигур, разбросанных повсюду или сгруппированных вместе в различных частях, начиная с истории сотворения мира и всех чудесных событий первой главы книги Бытия, а затем продолжая историю через весь Ветхий Завет. В этих скульптурах история искупления человечества рассказана так, как она изложена в “Новом завете”, с отчетливостью и в то же время с серьезностью, которую почти невозможно превзойти. С другой стороны, ряды статуй королей Франции и других популярных властителей ведут нить светской истории к периоду возведения самого собора. Помимо них, у нас есть, вперемежку с ними, вся система моральной философии, иллюстрируемая добродетелями и пороками, каждый из которых представлен соответствующим символом, а награда или наказание являются ее неизменным сопровождением. В других частях показаны все мирные искусства, каждый процесс земледелия в соответствующее время года и каждое производство или ремесло во всех его основных формах. Над всем этим видны небесные воинства со святыми, ангелами и архангелами. Все это так гармонично продумано и так красиво выражено, что даже сейчас возникает вопрос, не превосходит ли скульптура этих соборов архитектуру”.

Однако, каким бы благородным и изысканным он ни был, в конце концов он исчерпал себя; и, по какому—то неконтролируемому движению человеческого разума, он уступил место тому, чего мир до тех пор никогда не видел, - возрожденному стилю.

Я не буду пытаться философствовать по поводу этого нового явления в искусстве. По-видимому, это произошло по двойной причине: во-первых, вполне естественная гордость, которую итальянцы испытывают за античные памятники своей страны и своей расы; и, во-вторых, признательность за эти античные памятники, которая была порождена и поощрялась возрожденной любовью к классической литературе.

Нетрудно понять, как это привело к возрождению в Италии древнеримского искусства; и, после того как оно возродилось там, в центре церковного и, в значительной степени, литературного влияния, а также в центре возрождения живописи в ее высшей форме, не нужно удивляться, что оно распространилось как мода на более северные страны, где пустили корни те же литературные вкусы. Как бы то ни было, факт несомненен: с этого времени оригинальное искусство прекратилось, и его место заняло заимствованное или возрожденное искусство.

Мой предшественник, мистер Смирк, в одной из своих лекций дал в высшей степени интересное описание благородного энтузиазма, вдохновлявшего первых архитекторов эпохи Возрождения в Италии; и я вполне могу оценить это чувство в стране, где средневековые стили пустили менее глубокие корни, где классические традиции никогда не угасали и где воспоминания о древнем Риме были предметом национального ликования. Возрождение благородной литературы их могущественных предков едва ли могло не вызвать в такой стране желание возродить их искусство; и я убежден, что такое возрождение стало спонтанным и непреодолимым движением, совершенно не связанным с каким-либо заранее обдуманым планом.

В любом случае, к добру это или к худу, возрождение было великим и могущественным фактом; и его результаты теперь длились столько же, сколько весь период господства остроконечной архитектуры, и распространили свое влияние на все части земного шара, где ощущается европейское влияние; и его противники не могут отрицать, что, особенно на его родной земле, его произведения часто отличались самым виртуозным описанием и изысканной красотой; обогащенные декоративной живописью, которая никогда не была непревзойденной; скульптурой, которой не постыдились бы художники античности; и другими искусствами соразмерных достоинств. В других странах он создал произведения, ценность которых никто не осмелился бы оспорить; и, несмотря на заимствованный стиль, он заново развил многие отмеченные хронологические и национальные разновидности и создал, как мы видели в моей последней лекции, произведения и типы, едва ли даже предвосхищенные его античными оригиналами.

Тем не менее, по мнению, по крайней мере, многих, к концу прошлого века или в начале настоящего она настолько исчерпала себя, по крайней мере в этой стране, что утратила былую художественную силу. Искусство ослабло, в то время как история искусства стала более заметной; и упадку первого способствовало отвлечение мысли, вызванное другим.

Возрожденные знания об архитектуре Греции грубо нарушили народный стиль, заимствованный из Рима, так что примерно к 1830 году старое положение вещей казалось почти безнадежно испорченным; и каждый архитектор, вместо того чтобы работать над традициями, переданными ему его предшественниками, казалось, делал именно то, что было правильным в его собственных глазах, хотя с особой яростью относился к не очень практичному воспроизведению греческого языка в сочетании с убежденностью, что римский и производные от него были немногим ниже варварских.

Казалось, что все традиции прошлого были разрушены. Наша повседневная архитектура, представленная в обычных домах, стала в высшей степени убогой и презренной; и, хотя с тех пор все значительно улучшилось, это было сделано с чисто эклектической и ни в малейшей степени не с традиционной точки зрения; в то время как неопытный домостроитель, предоставленный самому себе, даже сейчас предается воспоминаниям о первых десятилетиях нашего столетия - безмятежных днях Гауэр-стрит и Тэвисток—плейс.

Именно в этот странный момент некое оккультное влияние вернуло общественное сознание к восприятию — сначала с интересом, а затем с восхищением и любовью — давно заброшенной архитектуры нашей собственной страны и нашей собственной расы (или группы родственных рас). Сначала это было без намерения или мысли о возрождении; это был только интерес, восхищение и любовь. Писатели на эту тему, как дружественные, так и враждебные, старались систематизировать движение; но оно было совершенно бессистемным. Это проистекало из самых сокровенных чувств сердца, и ни в коей мере не из преднамеренности или плана.

Сейчас модно пренебрежительно отзываться о возрождениях; и действительно, они кажутся странными и непоследовательными после более естественной истории искусства от зари цивилизации до Возрождения. И все же я не могу не согласиться с мистером Смирком в том, что возрождение классики было, по крайней мере, в стране его возникновения, естественным, спонтанным и непреднамеренным движением человеческого разума. Я знаю, что готический Ренессанс тоже был таким, потому что мне самому выпало счастье быть в нем скромным деятелем, и я достаточно взрослый, чтобы наблюдать за ним, можно сказать, практически, если не буквально, с самого его начала.

Люди говорят о Горации Уолполе, сэре Вальтере Скотте или о ком-либо еще, кто им нравится, как о первых распространителях чувства, приведшего к возрождению. Я не знаю, как это могло быть у других, но что касается меня, я знаю, что моя любовь к готической архитектуре была абсолютно спонтанной, и что у меня не было никакого стимула для продолжения ее изучения, кроме восторга, который я испытывал от нее, прежде чем я узнал хоть слово о другой архитектуре

или был знаком даже с опубликованными нами работами самостоятельно, и это без мысли о том, что ее изучение когда-либо станет для меня практически полезным. Я убежден, что возрожденная любовь к нашим старым зданиям, за которой впоследствии последовало желание подражать их архитектуре, была таким же спонтанным и непреодолимым движением человеческого разума, как и те, что породили классическое или средневековое искусство, или то, что через две тысячи лет после его возникновения привело к возрождению первого. Это правда, что его результаты еще не были столь всеобъемлющими, как результаты классического Возрождения, но они были очень велики; безусловно, это самая заметная черта в современной истории архитектуры, поскольку она почти единственная возникла в результате горячего и неподдельного энтузиазма и из самых сокровенных уголков сердца.

Как один из выживших из числа наиболее активных участников этого великого движения, я могу претендовать на право немного расширить свои воспоминания о нем.

В письменном виде по этому поводу, почти девятнадцать лет назад, когда мои воспоминания были более свежи, я сделал следующие замечания:

Я описал это движение как “развитие нового и энергичного стиля на основе великолепной архитектуры нашей собственной страны и наших собственных предков, взамен того, что одновременно чуждо нашей расе и нашей религии.

“Вряд ли мне нужно говорить вам, ” продолжал я, “ что это грандиозное и труднейшее предприятие — действительно, настолько грандиозное и настолько трудолюбивое, что я сомневаюсь, что, если бы оно было с самого начала полностью оценено, нашелся бы кто-нибудь, у кого хватило бы смелости взяться за него. Сила, однако, этого движения заключается в том факте, что оно не было преднамеренным или предвзятым, а было непроизвольным результатом глубоко укоренившейся ментальной революции. Дело было не в том, что группа людей намеренно объединилась для осуществления и пропаганды определенных вкусов или мнений; это было бы всего лишь слабым или, в лучшем случае, эфемерным и чисто местным движением; скорее, несколько человек в разных районах и странах без какого-либо согласия были ведомы своими собственными непредвзятыми и неуправляемыми инстинктами к осознанию давно забытых красот нашей местной архитектуры. Это, - продолжал я (с другими чувствами), - привело их сначала к изучению, затем к подражанию и, в конечном счете, к попытке возродить стиль, который таким образом невольно соответствовал их естественному восприятию того, что правильно и красиво.

“Здесь нет ни заговора, ни организованного движения, ни заранее подготовленных усилий. Никто из тех, кто был вовлечен в это, никогда вообще не думал о том, что это движение; мало кто из них изначально знал, что другие испытывали те же чувства по отношению к ним самим, и, возможно, не осознавал никаких внешних причин, которые породили такие чувства в них самих. И все же все они, повинувшись какому-то внутреннему импульсу, по-видимому, по отдельности были движимы в одном и том же направлении; и, обнаружив в более поздний период совпадение своих чувств, их усилия с тех пор приняли форму объединенного движения, хотя и происходящего из индивидуальных и непредвзятых чувств людей, совершенно незнакомых друг с другом”.

В той же статье я следующим образом отзывался о величайшем из первых пропагандистов и, фактически, о великом герое и Корифее нашего возрождения, а также об обществах, которые были созданы по всей стране для дальнейшего изучения нашей древней архитектуры: “Примерно в то время, о котором я говорю, огромный импульс реформированию архитектуры был дан более ранними публикациями Пугина. Его *”Контрасты”*, опубликованная в 1836 году, — архитектурный труд, в котором в несколько пародийном контрасте соседствуют избранные произведения средневековья и современности, — “в то время как это приводило в ярость большинство наших архитекторов, сильнее всего побуждало других стремиться к лучшему. Его *”Истинные принципы стрельчатой, или христианской, архитектуры”*, появившиеся в 1841 году, были гигантским шагом вперед. Он сразу же разобрался со всеми ошибками, исказившими современную архитектуру, и установил кодекс правил, основанный на здравом смысле, полезности и правде; в то время как его *Извинение*, опубликованное немного позже, показало необходимость возврата к нашему национальному стилю и его полную применимость к любым требованиям нашего времени. В то же время успех его личных трудов был поистине ошеломляющим. Мало того, что он быстрее всех продвинулся в возрождении остроконечной архитектуры, проявляя гениальность в каждом штрихе, — на самом деле это было наименьшим из его достижений, — он фактически возродил своими личными усилиями почти все вспомогательные виды искусства: архитектурную резьбу и скульптуру, витражи, декоративную роспись, работу по металлу, будь то из латуни или кованого железа, золотые и серебряные изделия, эмаль, вышивку, тканые текстуры, бумажные карнизы, энкаустическую плитку,

изготовление мебели и даже обычной домашней посуды, - все чувствовали на себе отпечаток его руки и о его гениальности.

“Вскоре после того, как Пугин стал достоянием общественности, тот же курс начали энергично проводить и в нашей собственной Церкви. За обществами, созданными в связи с обоими университетами, последовали другие во всех частях страны. Это энергичное периодическое издание “Экклезиолог ” ... оказал огромную услугу в разоблачении осквернения и деградации, которым подвергались наши старые церкви, и в распространении правильных принципов церковной архитектуры и обустройства.

“Благородное чувство к предмету быстро распространилось среди всех классов. Рвение к церковному строительству и реставрации значительно опередило возросшие знания, акты личной щедрости умножились во всех руках, и наступило совершенно новое положение вещей ”.

Прошло почти еще два десятилетия с тех пор, как я таким образом описал его прогресс; и, если у него были (как показал мой собственный болезненный опыт) неудачи, о которых можно сожалеть, у него была непрерывная серия успехов, которым можно радоваться; и если его ранний пыл хоть немного поутих, это послужило, по большей части, приданию устойчивости и зрелости его усилиям; и, как бы то ни было, теперь у него есть архитекторы и другие художники выдающегося таланта, чтобы продолжить работу, и, хотя он долгое время полностью владел церковной архитектурой того времени, он продолжал радоваться. , теперь к этому добавились многие из самых важных наших светских зданий.

Его успех был действительно огромен; однако его неудачи и недостатки были пропорциональны ему. Его художественные достоинства были ограничены теми, кто следил за ним с искренним и щедрым энтузиазмом, поскольку, к несчастью, ему практически следовали разношерстные люди, которые рассматривают его как моду дня, с помощью которой можно получить профессиональную практику; но они лишены всякого рвения и любви к тому, чем они занимаются. Следствием этого является то, что, хотя у нас есть определенная доля новых церквей и других зданий, которые не нужно бояться сравнивать со средневековыми, у нас есть множество других — просто хладнокровных, бессердечных пародий, позорящих наш век и уродующих наши города; но, что еще хуже, в то время как меньшинство (как я боюсь) наших древних церквей было отремонтировано или отреставрировано людьми, которые относятся к ним с любовной заботой, с прилежным и разумным почтением, большая часть оставлена на милость простых претендентов, часто не претендующих на это. архитекторы вообще, которые ничего не знают и не благоговейт перед сокровищами, вверенными в их недостойные руки; и которые делали и делают все возможное, чтобы лишить нашу страну одного из ее богатейших наследий - ее подлинной местной архитектуры.

И это не единственный недостаток возрождения готики.

Он страдает также некоторой капризностью даже среди своих более способных и любящих искусство последователей, которые, возможно, завидуя или презирая других, отказываются сотрудничать в достижении какой-либо устойчивой цели, и которые, болезненно обостренные в своем восприятии красоты, склонны следовать сиюминутным фантазиям - отдавая предпочтение то одному типу, то другому, и, возможно, возрождая стили, мало связанные с их целью, как будто целью века было возрождение просто ради возрождения, а не собирание этих посторонних красот для обогащения ресурсов и расширения возможностей других. один принятый стиль. Эта тенденция, кажется, угрожает благородному движению преждевременным упадком, хотя я верю, что у них осталось достаточно искренности и твердости сердца, чтобы предотвратить эту опасность, направить эти художественные устремления в здоровое русло и заставить их вдохнуть новую жизнь в общее движение.

По правде говоря, пока еще не решено, следует ли нам сосредоточить наше возрождение на одной фазе старого стиля, или же, как это делали древние со своими орденами, нам следует использовать их *ad libitum*. Первое кажется несколько искусственным, другое - чересчур

эkleктичным; но *solvitur ambulando*, возможно, эта дискурсивность, о которой я сожалею, может способствовать этому решению.

По ходу дела я обнаружил, что схема моей лекции была слишком обширной для того времени, которым я располагал. Я намеревался сказать кое-что о применении сестринских искусств к архитектуре, а также о второстепенных и смежных искусствах. Я должен опустить это; и я не очень сожалею об этом, поскольку надеюсь, что меня сменят люди, более квалифицированные в этом вопросе.

Я завершу свою лекцию, которая сама по себе является последней в моей длинной, но разрозненной серии, несколькими словами совета студентам—архитекторам.

Прежде всего, я хотел бы повторить то, что однажды услышал от того опытного художника, который в прошлом украшал эту кафедру, — профессора Кокерелла, — что первое правило успеха в искусстве - это то же самое, которое мудрый человек сформулировал применительно к морали: “Храни свое сердце со всем усердием, ибо от него зависят дела жизни”. Если в глубине души студента-это чисто и искренне предан, с большим азартом и энтузиазмом, к своей работе, вы можете сделать почти уверен, что его успех; но если он следует за ней в холодный поверхностный дух; из чувства долга или из корысти, а не искренняя любовь; какими бы ни были его успехи в чистоанальных точки зрения, он никогда не будет ничего хорошего в высших и художественном смысле. Итак, первое, что нужно поощрять, - это любовное рвение к выбранному вами искусству.

Следующая цель - самосовершенствование, причем двоякого рода: развитие одновременно глубокого знания формы искусства, которую вы выбираете в качестве основы для своей работы, и личной художественной силы для работы в ней.

В наши дни, когда все отвлекается по-разному, трудно давать советы относительно выбора основы для обучения. Не имея настоящего стиля, присущего нашей эпохе, вы должны выбирать между двумя эпохами Возрождения — классикой и готикой, — насколько это возможно.

Это был мой собственный жребий, вытекающий из периода, в который я начинал, - быть обученным одному (в самый мертвый период) и из любви к нему тренироваться в другом; но я предположу, для простоты, единственный и несложный выбор. И не мне диктовать, каким должен быть этот выбор, если бы это было в моей власти.

Что я должен сказать, так это то, что после того, как ваш выбор сделан, вы должны изучить со всем усердием и с самым пристальным вниманием лучшие и чистейшие образцы выбранного вами стиля; тщательно ознакомиться с ним от самых его истоков до мельчайших деталей и приложить все усилия, чтобы уловить истинный художественный дух стиля в его лучших проявлениях.

Если вашей целью является классическая архитектура (будь то античная или возрожденная), вы оказываетесь в некотором невыгодном положении из-за отсутствия в пределах вашей досягаемости ее наиболее аутентичных образцов. Книги и работы наших лучших архитекторов должны удовлетворять потребности до тех пор, пока у вас не появится возможность изучить его на его родине.

Если ваш любимый выбор пал на готическую архитектуру, вы находитесь в более счастливом положении. Тогда вы изучаете не импортное искусство, а искусство вашей собственной страны; вам не нужно далеко уезжать из дома, чтобы изучать его самые благородные произведения, ибо они у самых ваших дверей; вам не нужно проходить длительный курс изучения книг, рассматривая образцы искусства, которые у вас нет возможности увидеть и изучить собственными глазами; но, хотя вы и не отвергаете книги, вы можете перейти от них к оригиналам и судить о них самостоятельно. Даже если вы находитесь довольно близко к Лондону или его окрестностям, вам не нужна возможность ознакомиться с его благороднейшими произведениями искусства по вашему выбору. Славный храм Святого Петра в Вестминстере предоставляет неисчерпаемый фонд для изучения, в то время как историю средневекового искусства можно продолжить с помощью таких примеров, как часовня в Тауэре, приоратская церковь Святого Варфоломея, церковь Темпл, собор Святого Спасителя, Вестминстер-холл, Кросби и Элтем-холл, а также других

второстепенных примеров; в то время как часовая пробежка приведет вас к огромному протомученическому храму Англиканской церкви, который равен своему сестринскому аббатству в плане изучения искусства и информации. Поэтому я даю совет изучающим средневековое искусство: не упускайте возможности изучать и тщательно делать наброски по старым образцам, где бы они ни были найдены; и, я бы добавил, вам не следует пренебрегать помощью коллекций предметов изучения, которые есть в наших музеях;^[72] но изучайте не только простые факты, но и дух и настроение стиля, который вы изучаете.

Однако это всего лишь скелет. Вы должны облечь его мускулами и вдохнуть в него дыхание жизни, непосредственно культивируя свои индивидуальные художественные способности. Сделайте себя художниками — не столько художниками в низменном смысле того, чтобы ваши идеи хорошо выглядели на бумаге, сколько в несравненно более важном смысле того, чтобы сделать ваши работы действительно благородными произведениями искусства в реальности и в исполнении. Для кого-либо, кроме вас самих, очень мало важно, хорошо ли выглядят ваши рисунки; но бесконечно важно, чтобы ваши работы, когда они будут выполнены, были действительно достойны восхищения и производили на умы то впечатление, которое они должны производить.

Итак, сделайте себя художниками не только в отношении самой архитектуры, но и в отношении смежных с ней искусств; в отношении архитектурной скульптуры, в отношении расписного декора, в отношении фигурной скульптуры и фигурной живописи в формах, подходящих для архитектуры; в отношении расписного стекла, мозаики, обработки металла и всех второстепенных искусств. Я не говорю, что вы действительно должны практиковать эти искусства сами, но, тренируясь в них, вы станете способными направлять и обуздывать тех, кого вы нанимаете на работу или кто стал вашими коллегами по искусству.

Действительно, немногие из нас пока еще достигли этого стандарта, очень немногие даже приблизились к нему. Я обращаюсь к вам как к подрастающему поколению архитекторов и призываю вас сделать то, на что у ваших непосредственных предшественников, по большей части, не было средств. Позвольте вашему новому поколению пойти намного дальше своего предшественника. Не нам, современным людям, довольствоваться стандартами нашего собственного дегенеративного века. “Измерять себя *по* себе и сравнивать себя *с* собой” никогда не является частью мудрости. Поставьте, скорее, перед собой эталон славных дней прошлого; и, всегда помня о верной благородной *Катене Патрону*, преемниками которой вы надеетесь стать, сделайте своей первой попыткой подняться до уровня, достойного вашего происхождения, а затем горячо стремиться вперед, если позволит Провидение, ко все новым и более высоким достижениям.

КОНЕЦ.

Напечатано R. & R. CLARK, Эдинбург.

СНОСКИ:

- [1] Иллюстрацию смотрите в Лекции IX. том i. стр. 336, рис. 192.
- [2] Я прошу еще раз сослаться на замечательную статью об этом этапе архитектуры, который мистер Фримен называет *примитивно-романским*, в пятом томе его "*Нормандского завоевания*". (G. G. S. 1878.)
- [3] Для иллюстрации смотрите "Отступление относительно Windows", вставленное между лекциями VII. и VIII. Рис. 157.
- [4] Я должен извиниться за этот термин. Я знаю, что лучшие судьи произносят это неправильно; но я действительно не знаю, что другое выразит то же значение. (G. G. S. 1878.)
- [5] См. Worth Church, стр. 44, рис. 216, 217.
- [6] Смотрите "Отступление относительно Windows", вставленное между лекциями VII. и VIII, том i, рис. 156.
- [7] Первоначальная церковь в Лиминге, которая, как говорят, была построена сестрой Эдбальда, известна только по ее фундаменту. Кажется, у него было три восточных и одна западная апсиды. Он вполне заслуживает пристального внимания. По-видимому, он был возведен на месте большой римской виллы. (G. G. S. 1878.)
- [8] С тех пор эту башню убрали, о чем я не могу не сожалеть, и добавили каменную к востоку от трансепта. Во время ремонта были обнаружены очень любопытные окна на высоком уровне, разделенные на отдельные фонари массивной балясиной, грубо выкованной вместо того, чтобы быть повернутой. (G. G. S. 1878.)
- [9] Сейчас они находятся в Музее архитектуры.
- [10] Относительно даты постройки этой церкви существуют значительные расхождения во мнениях: некоторые считают, что она относится к десятому веку, но другие, включая мистера Фримена, отождествляют ее с церковью, упомянутой Уильямом Малмсберийским, гораздо более ранней. (G. G. S. 1878.)
- [11] Было доказано, что это, как и то, что в Монк-Уирмуте, является саксонской пристройкой к саксонской церкви. (G. G. S. 1878.)
- [12] Было обнаружено, что под полом этой башни находится слой пепла, оставшийся от поджога Свейном. (G. G. S. 1878.)
- [13] По всему северу они очень распространены; пять из них встроены в стены церкви Киркдейл. Я нашел очень много; и каноник Гринвелл собрал многие из них в старой трапезной в Дареме, среди множества других замечательных реликвий того же периода. (G. G. S. 1878.)
- [14] Я уже упоминал один известный мне образец; он находится в старинном здании капитула в Жюмьеже. (G. G. S. 1878.)
- [15] План см. в Лекции XII, стр. 98, рис. 250.
- [16] Он был основан Джудит, бабушкой Завоевателя, и его наиболее примечательной особенностью является использование купольных сводов в проходах. (G. G. S. 1878.)
- [17] Слово, переведенное как "проход", в "жизнеописании исповедника", опубликованном Составителем Свитков, указано как "*abitus*"; но, изучив оригинал в Британском музее с помощью тамошних экспертов, я нахожу знак сокращения, делающий его действительно "*ambitus*." (G. G. S. 1878.)
- [18] Смотрите лекцию II., том i. страница 48.
- [19] *например*, такие окна, как в церкви на Замковой горе в Дувре, где стекло находилось почти посередине толщины стены, причем обе стороны были разведены под углом 45 градусов. (G. G. S. 1878.)
- [20] Смотрите итальянские, французские, немецкие и английские домашние окна, лекция V., том i., страницы 206-209.
- [21] Смотрите заглавные буквы из Кана и Линкольна, Лекция XII. стр. 96, Рис. 248, 249.
- [22] Смотрите лекцию XII, стр. 108, [рис. 257](#).
- [23] Для иллюстрации смотрите Лекцию X. страница 23, рис. 201, 202.
- [24] Для иллюстрации смотрите Лекцию XII. Рис. 242, 243, 244.
- [25] Похоже, что это общее мнение, но некоторые сомневаются; и я не знаю, можно ли его доказать. (G. G. S. 1878.)

- [26] Иллюстрации смотрите в Лекции X., рис. 213, 220.
- [27] Нижний этаж башни на северо-востоке и некоторые части склепа являются исключениями. (G. G. S. 1878.)
- [28] Он построил также небольшую крепость Святого Леонарда недалеко от Мейлинга. (G. G. S. 1878.)
- [29] Смотрите лекцию XIV., стр. 167, 168, [рис. 331](#), [332](#).
- [30] Смотрите лекцию XIV, стр. 167, [рис. 330](#).
- [31] Я в статье, недавно прочитанной в Археологическом институте, показал, что маловероятно, чтобы какая-либо часть работы Лосинги из Херефорда существовала в настоящее время и что работа там написана его преемниками. (G. G. S. 1878.)
- [32] Мои лекции были приостановлены во время следующей сессии из-за переезда академии в Берлингтон-Хаус, и от этого курса отказались. (G. G. S. 1878.)
- [33] Я имею в виду “британскую архитектуру” в смысле архитектуры *Британских островов*. (G. G. S. 1878.)
- [34] Смотрите лекцию X. страница 49, [рис. 221](#).
- [35] Аббатство Святой Марии, Йорк, смотрите Лекцию III. том i. страница 108.
- [36] То же самое относится и к южному входу в часовню Святого Иосифа (так называемую) в Гластонбери. (G. G. S. 1878.) См. Лекцию III., стр. 115, рис. 74.
- [37] Смотрите вид на Неф, Дарем, лекция XII. страница 128, рис. 170.
- [38] Смотрите Склеп, Винчестер, Лекция XII. стр. 108, рис. 257.
- [39] Смотрите виды Норвича и Дарема, лекция XII. страницы 119, 128, рис. 265, 270.
- [40] Смотрите страницу 172.
- [41] Смотрите [лекцию XII](#)., стр. 93.
- [42] Похоже, здесь не хватает одного шага. *Точная* параллель проводится между бочкообразным сводом с полукруглой апсидой и бочкообразным сводом с многоугольной апсидой. (G. G. S. 1878.)
- [43] План и другие иллюстрации тауэрской часовни см. В Лекции XII, стр. 92.
- [44] Смотрите стр. 185, рис. 351, 352.
- [45] Смотрите лекцию XIII, стр. 153, [рис. 313](#).
- [46] Смысл . Лекция III., стр. 94, рис. 39.
- [47] Кентербери. Лекция III., стр. 112, рис. 69.
- [48] Часовня Святого Иосифа, Гластонбери. Лекция III., стр. 116, рис. 75.
- [49] Святой Крест. Лекция III., стр. 124, рис. 86.
- [50] Сент-Дэвидс. Лекция III., стр. 117, рис. 76.
- [51] Церковь Темпл, Круглый придел. Смотрите лекцию III. страница 119, рис. 79.
- [52] Смотрите лекцию III., стр. 124, рис. 86.
- [53] Смотрите лекцию III., стр. 116, рис. 75.
- [54] Английская система не является постоянной даже в ранних примерах и была прекращена позднее. (G. G. S. 1878.)
- [55] В сокровищнице Кентерберийского собора есть прекрасный пример этого. (G. G. S. 1878.)
- [56] Смотрите страницу 206, рис. 379, 380.
- [57] Смотрите лекцию III., рис. 81.
- [58] Смотрите лекцию XIV, стр. 184, [рис. 353](#).
- [59] Иллюстрацию смотрите в Лекции IV., рис. 97.
- [60] Смотрите лекцию XIV., стр. 167, [рис. 330](#).
- [61] См. [рис. 398](#).
- [62] Я думаю, известно, что так оно и было, и что она была удалена ради повторного использования материала в соборе Святого Петра. (G. G. S. 1878.)
- [63] Эти наросты в настоящее время стерты с лица земли и известны в основном по рисункам Сангалло пятнадцатого века, сохранившимся в библиотеке Барберени. (G. G. S. 1878.)

[64] См. [рис. 422](#).

[65] Большая часть из них была обновлена в пятнадцатом или шестнадцатом веке. (G. G. S. 1878.)

[66] См. [рис. 430](#).

[67] См. [рис. 439](#).

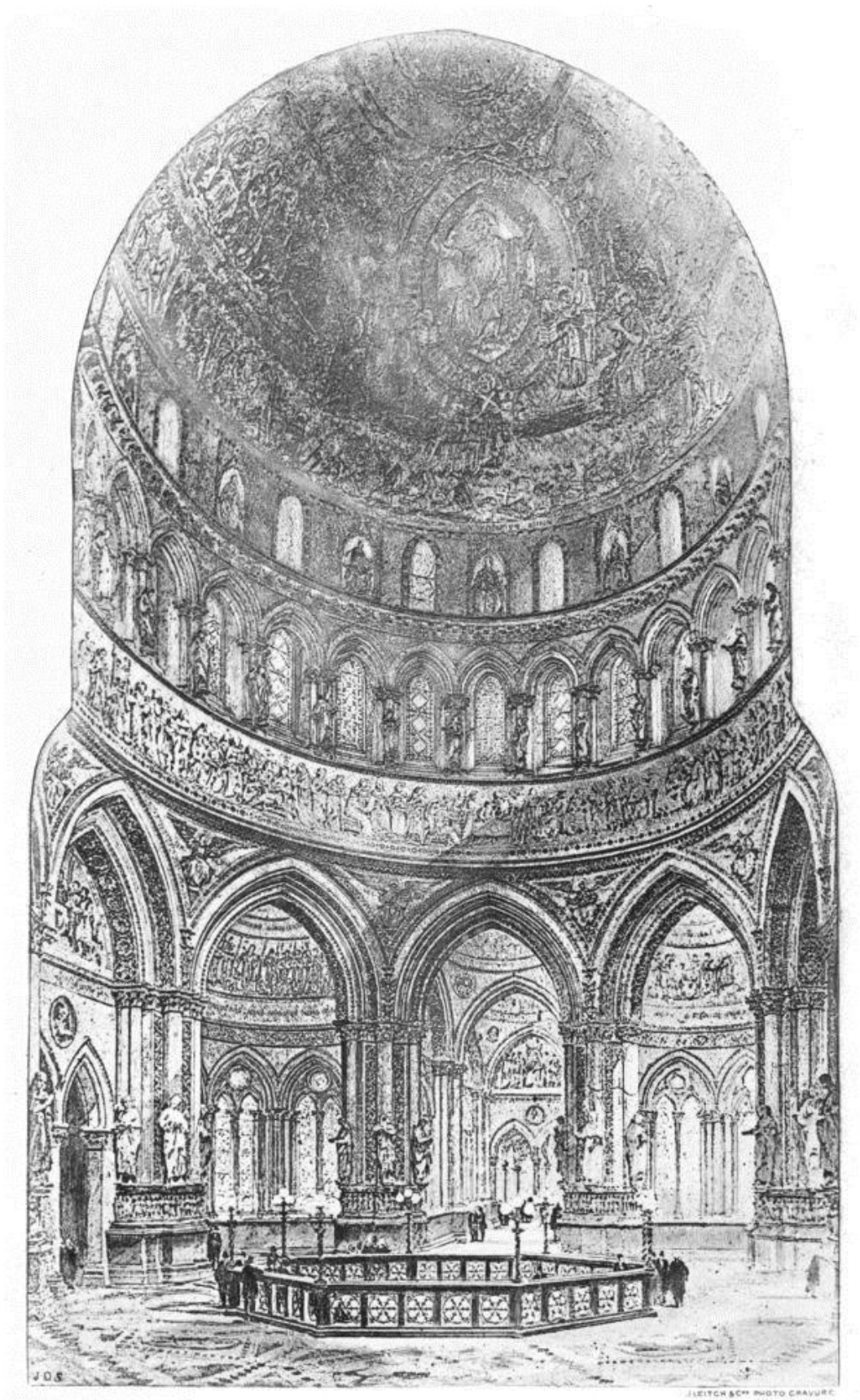
[68] Смотрите очень интересную статью мистера Стрит, Р.А., в *Трудах Института британских архитекторов*. (G. G. S. 1878.)

[69] Смотрите лекцию XII, стр. 93, [рис. 243](#).

[70] См. [рис. 441](#) и [453](#).

[71] Смотрите Дизайн Центрального зала судебных заседаний в Лондоне (*Фронτισпис*) и дизайн Центрального купола Здания парламента в Берлине.

[72] Вряд ли нужно говорить, что *Архитектурный музей* предоставляет непревзойденные возможности для изучения средневековой резьбы. (G. G. S. 1878.)



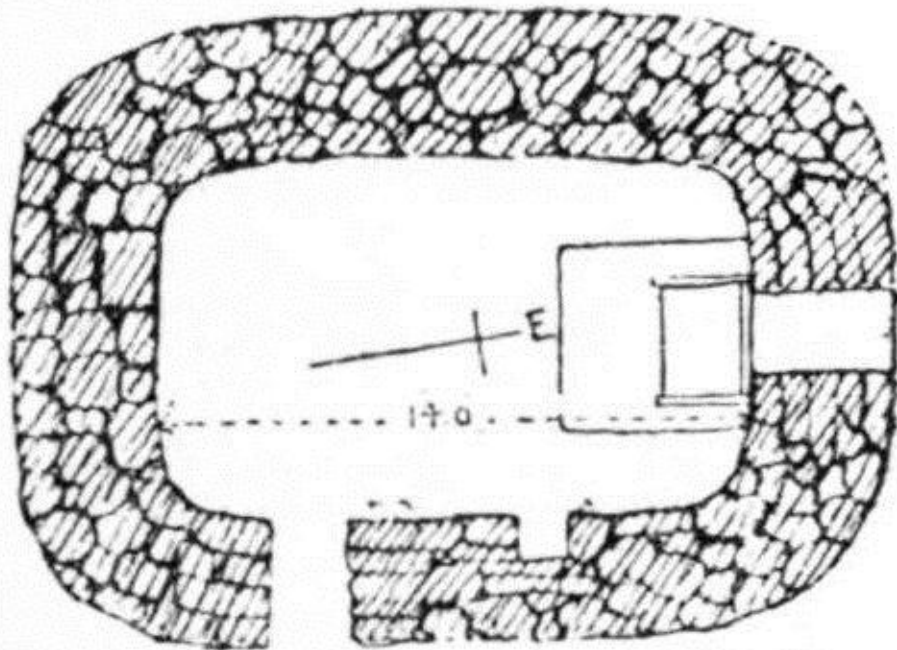
[back](#)



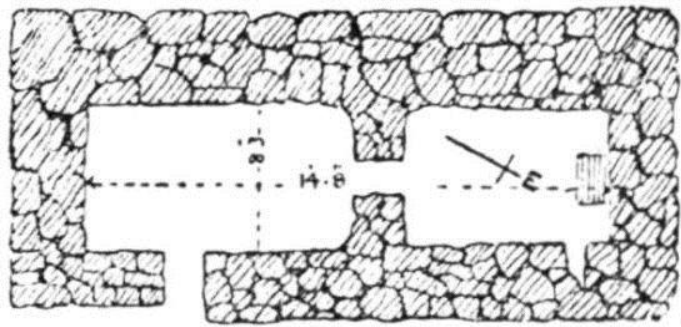
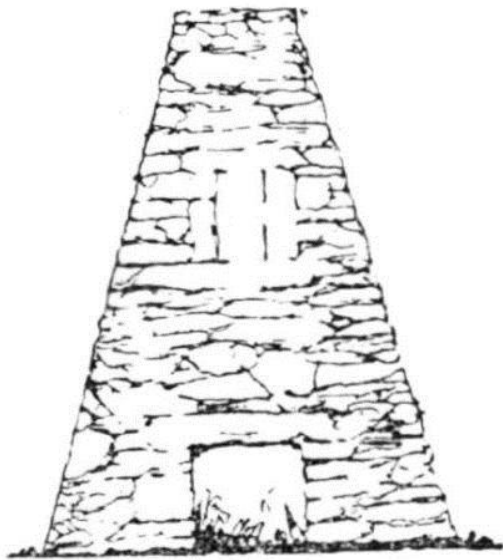
[back](#)



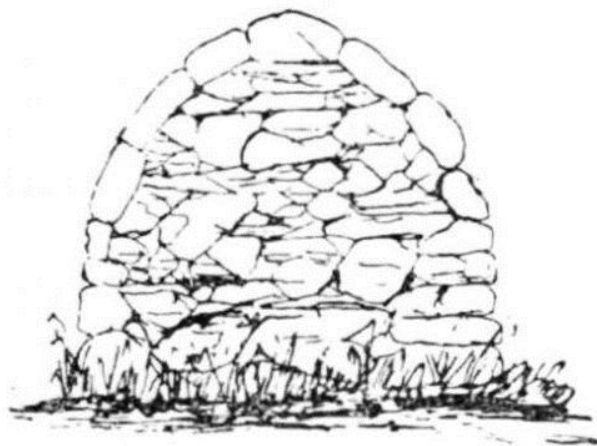
[back](#)



[back](#)



[back](#)



East end.

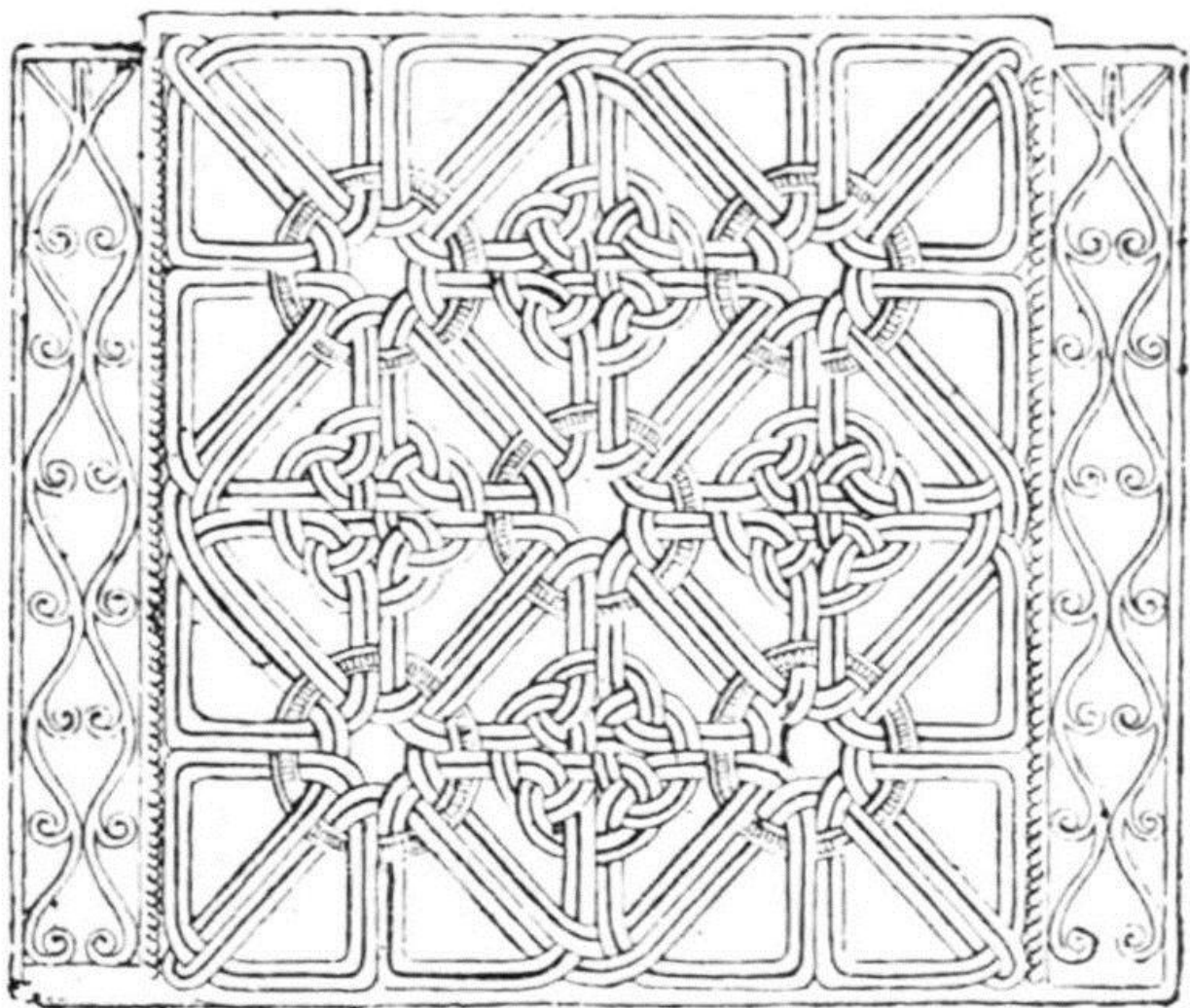


West end.

[back](#)



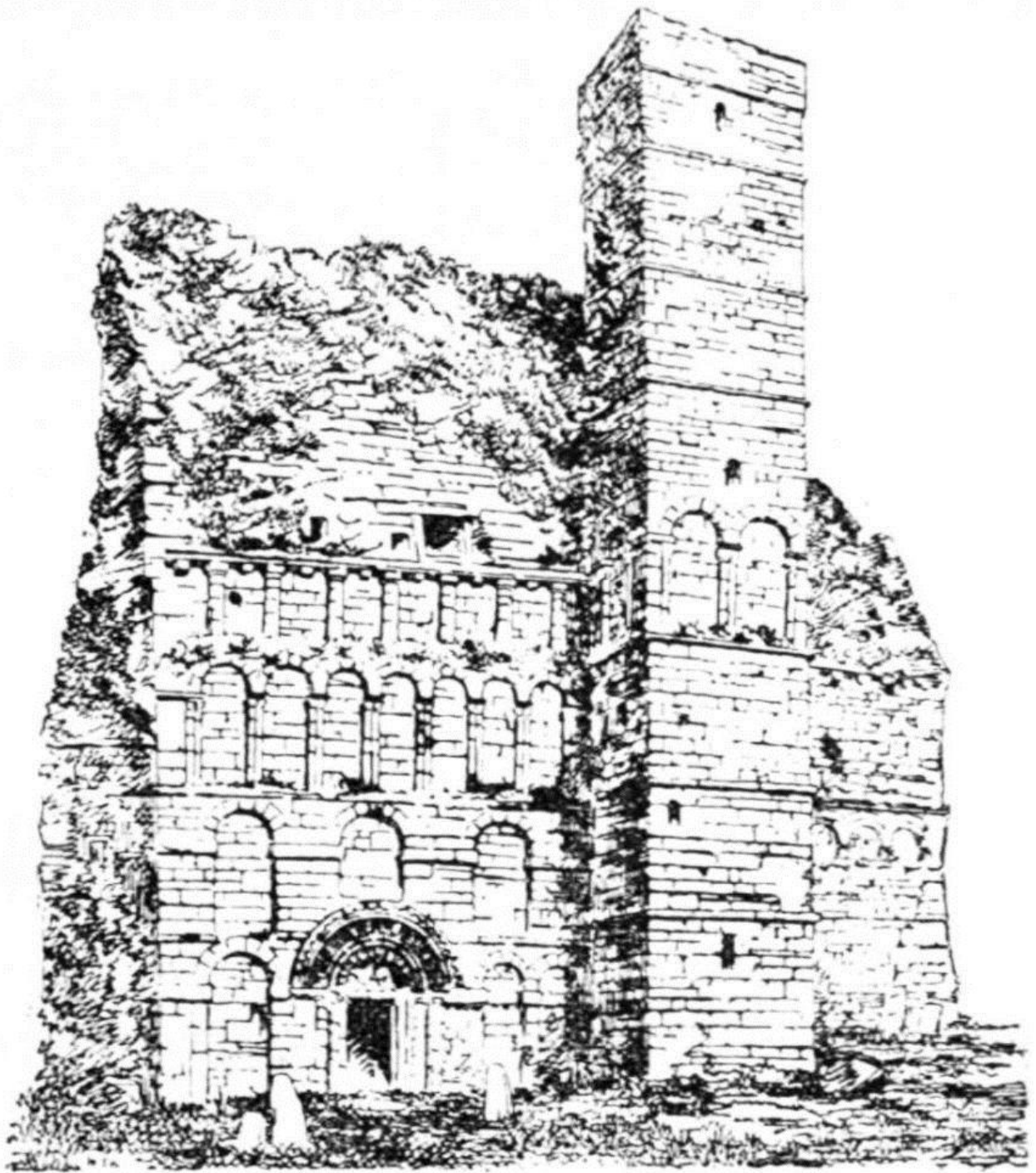
[back](#)



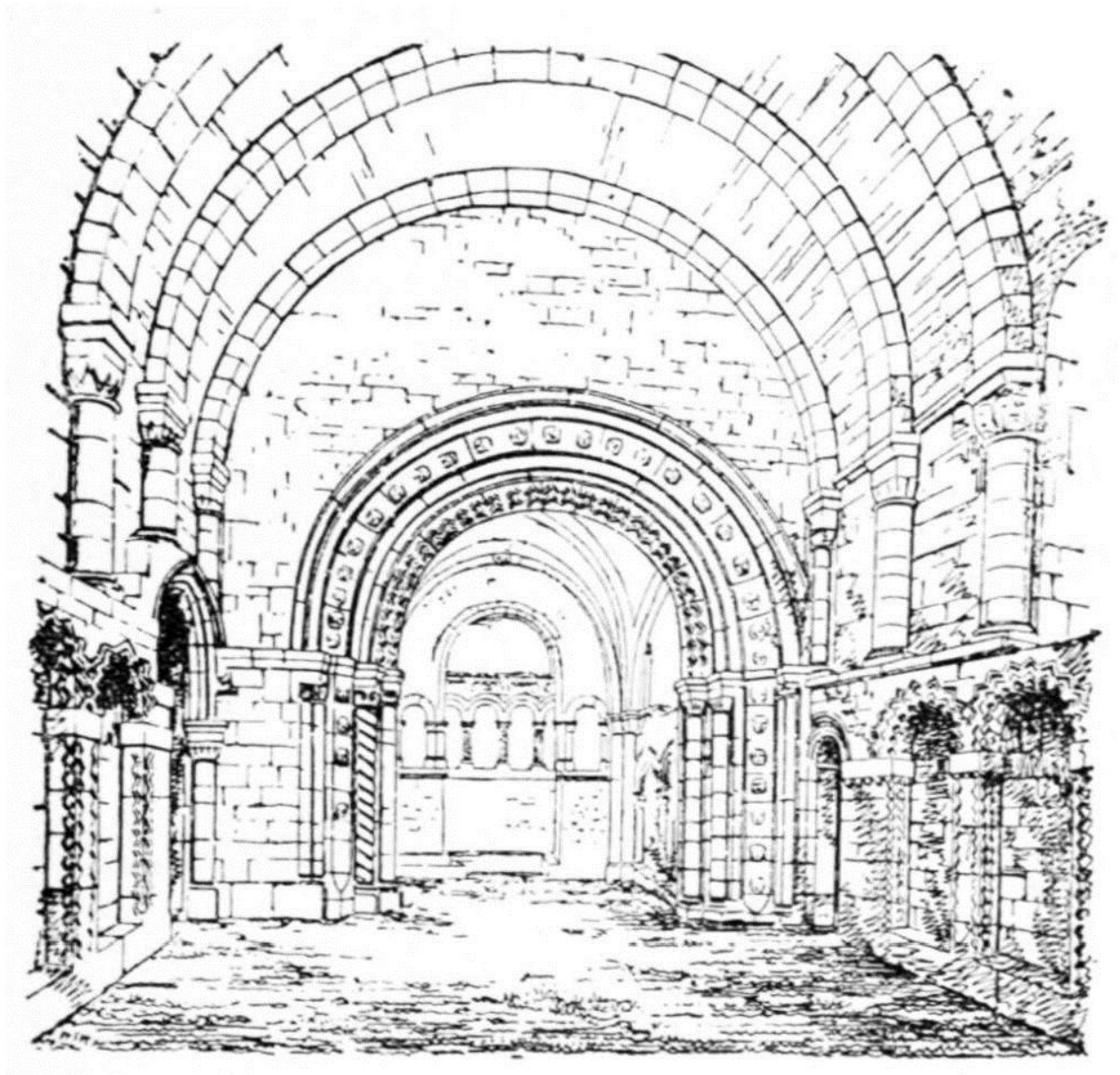
[back](#)



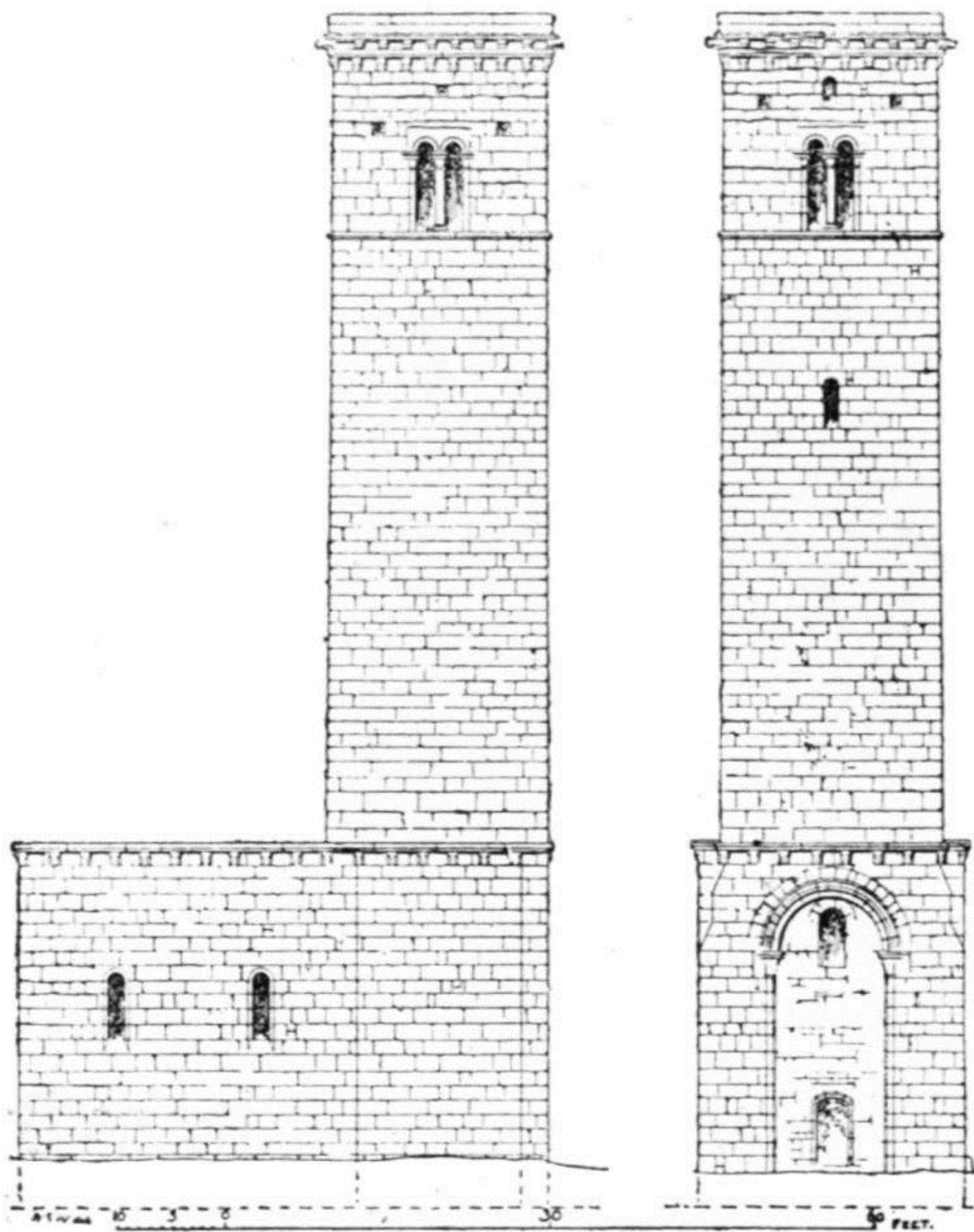
[back](#)



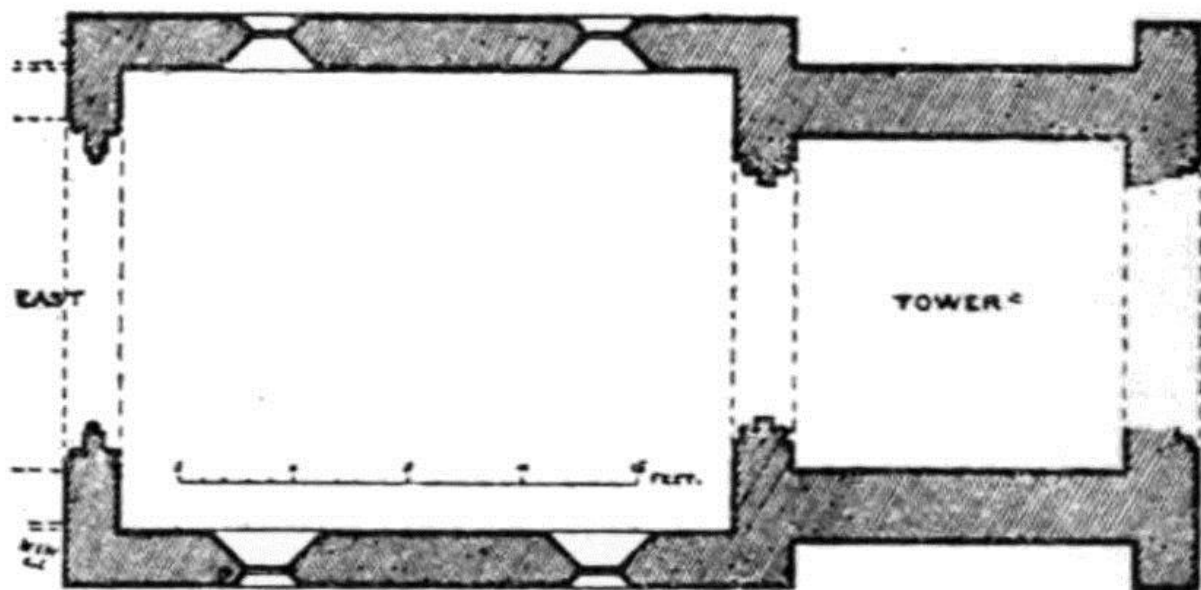
[back](#)



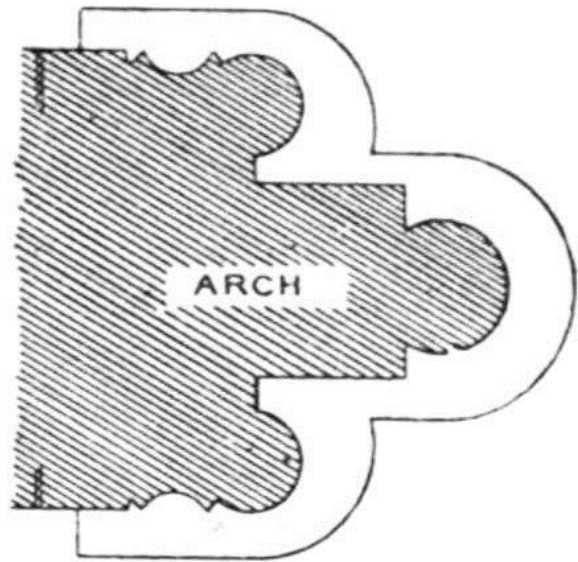
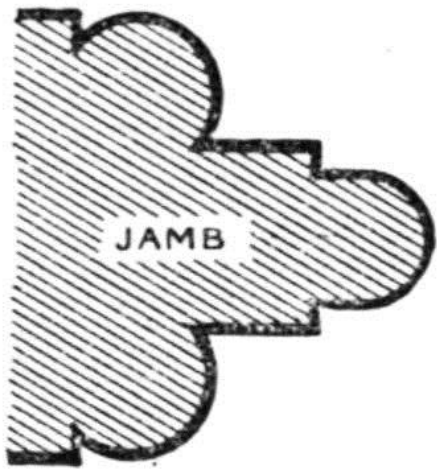
[back](#)



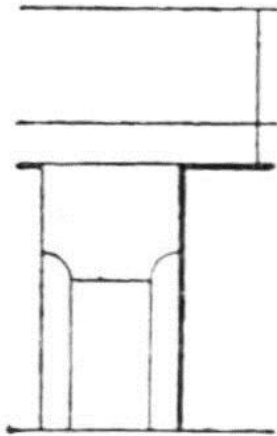
[back](#)



[back](#)

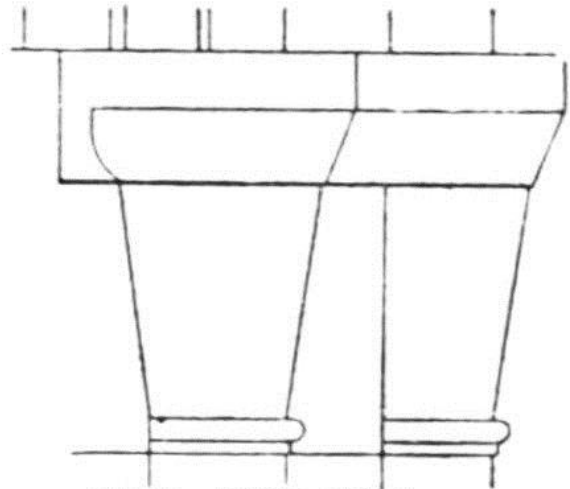


2 4 6 8 10 12 FEET



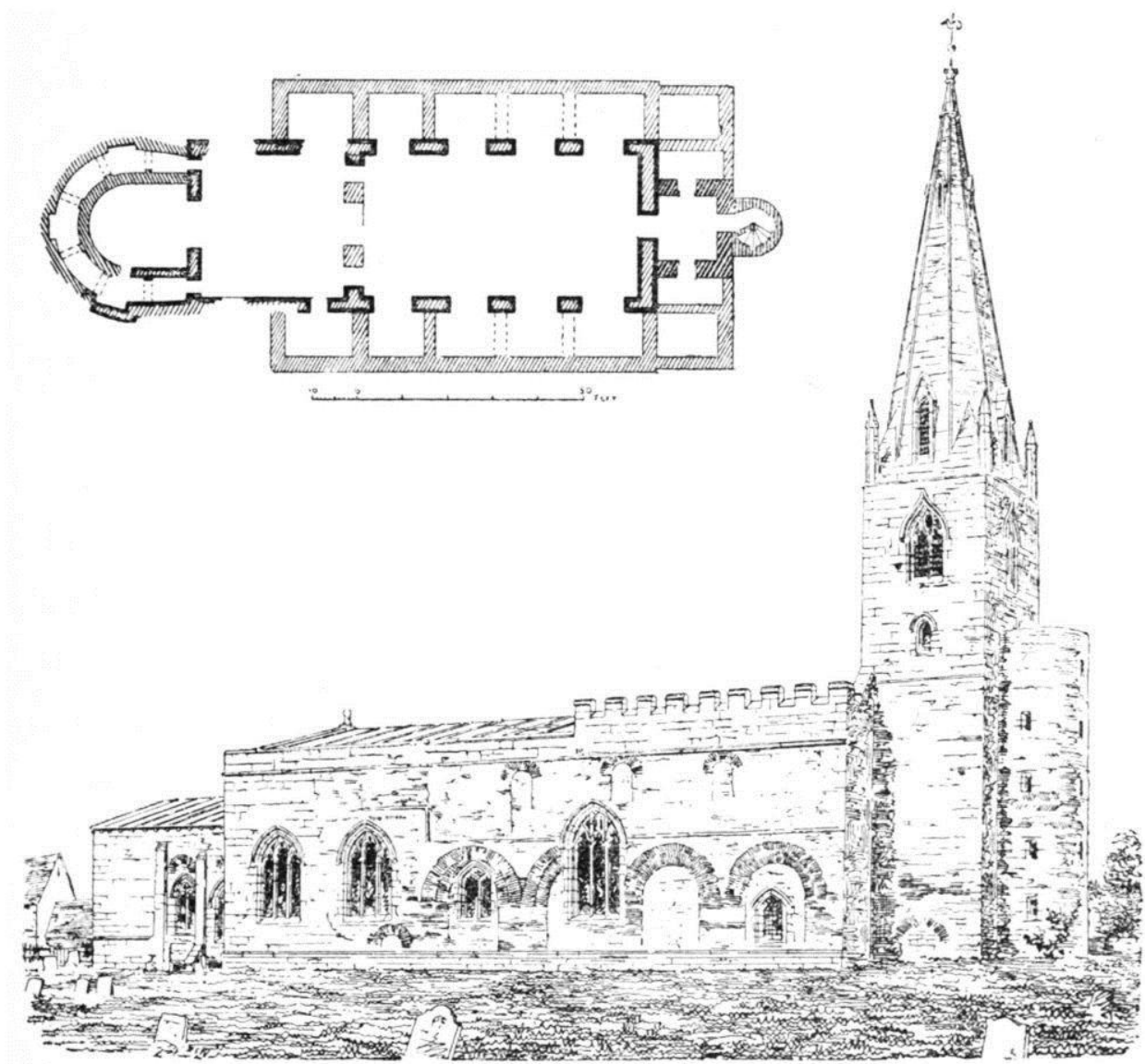
CORBEL TABLE.

WIND

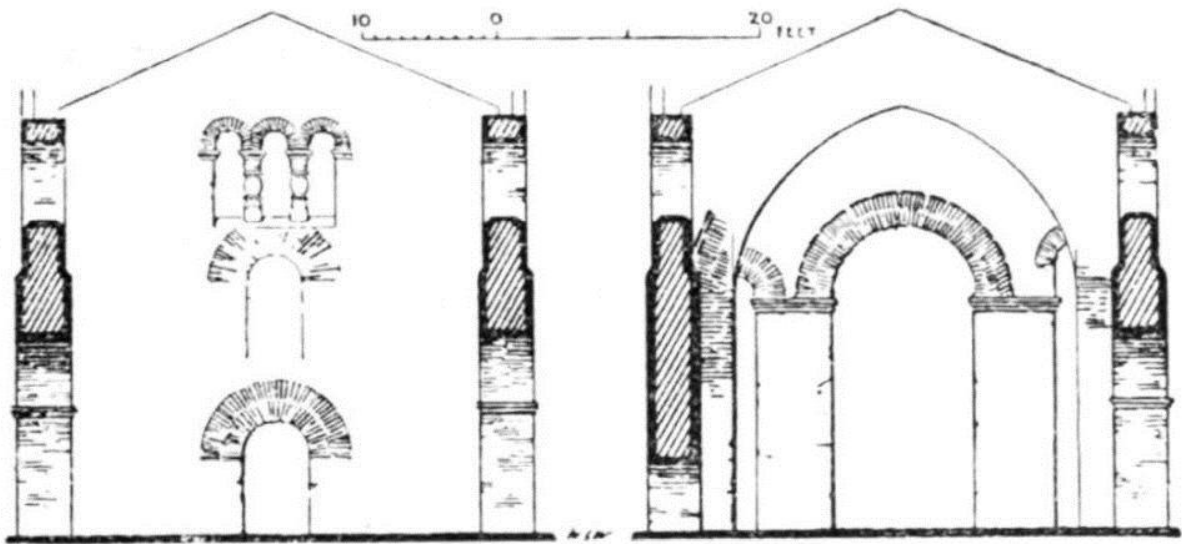


CAPS. FAST ARCH

[back](#)



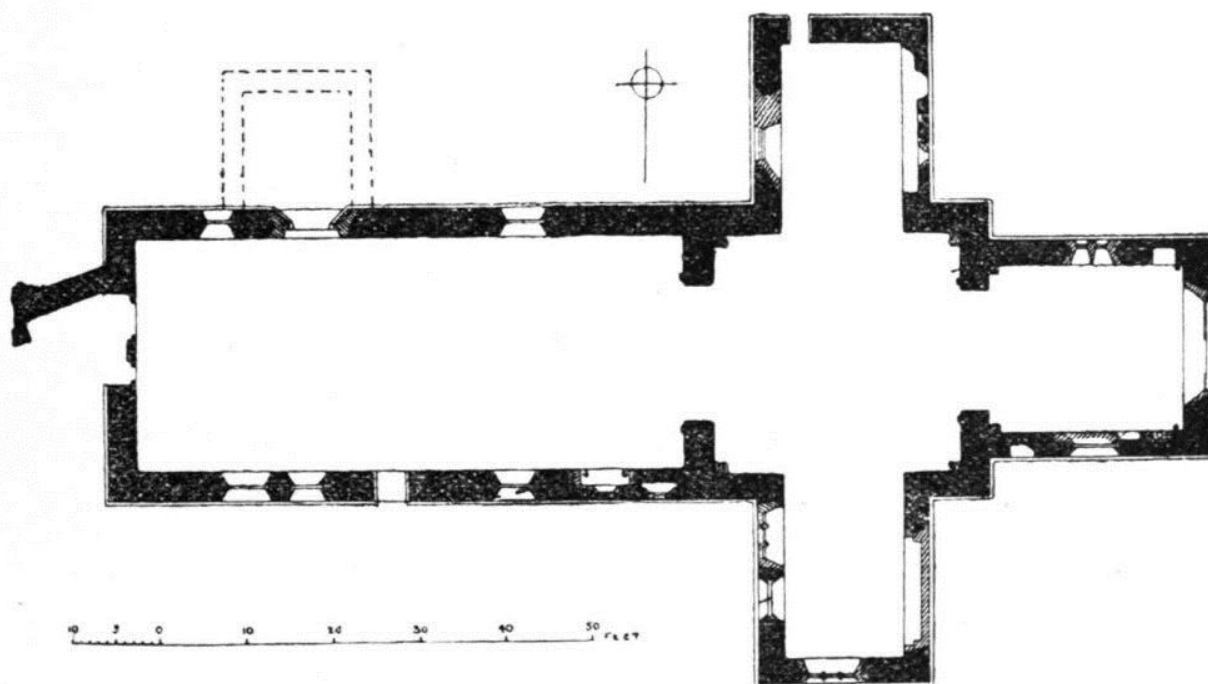
[back](#)



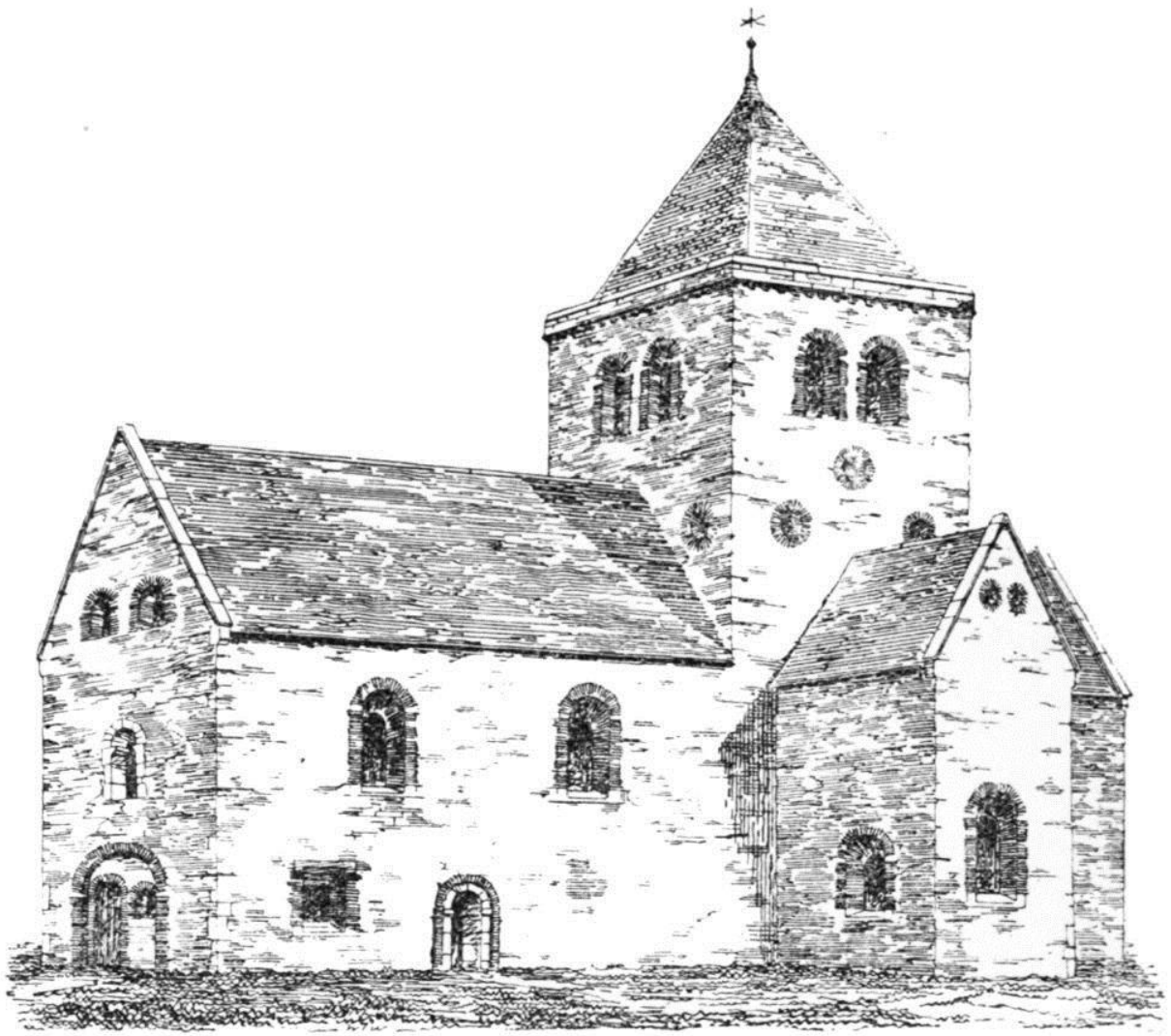
Nave, looking West.

Nave, looking East.

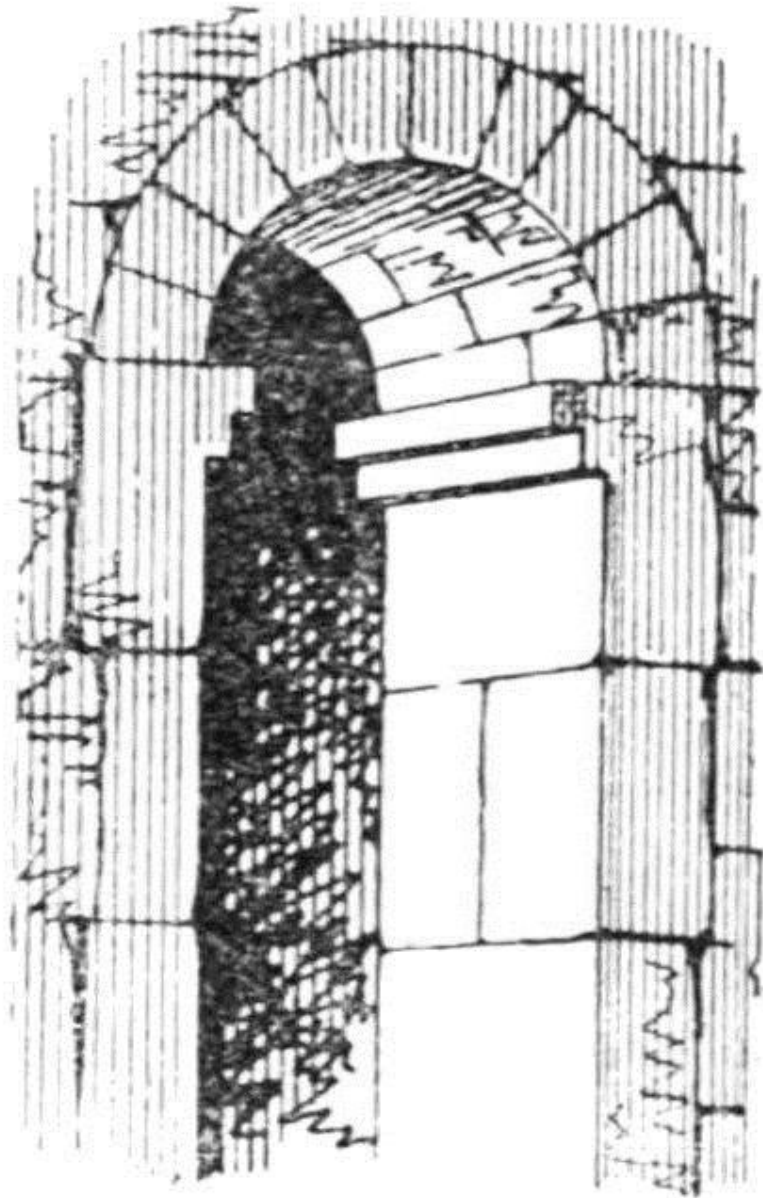
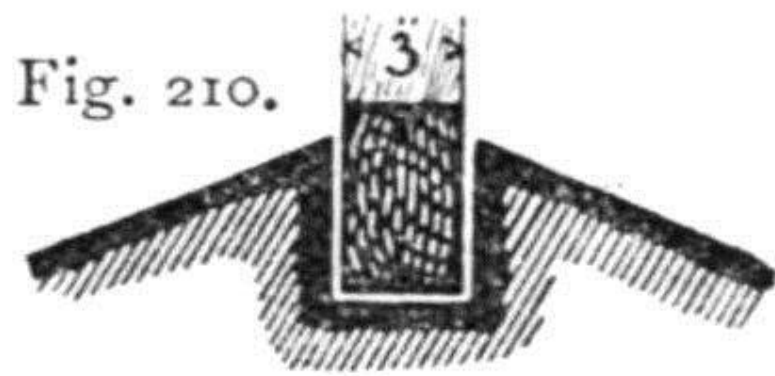
[back](#)



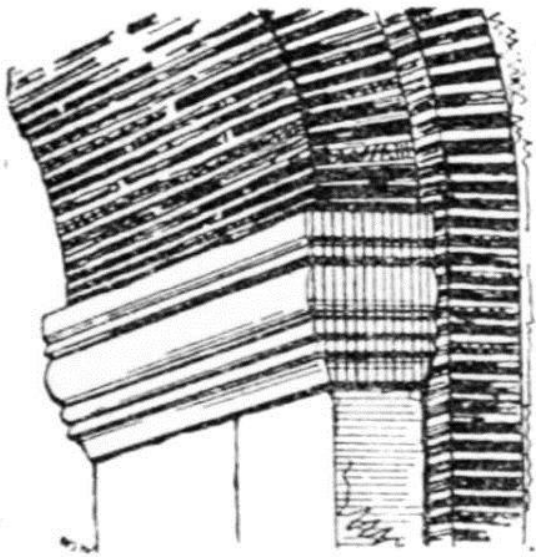
[back](#)



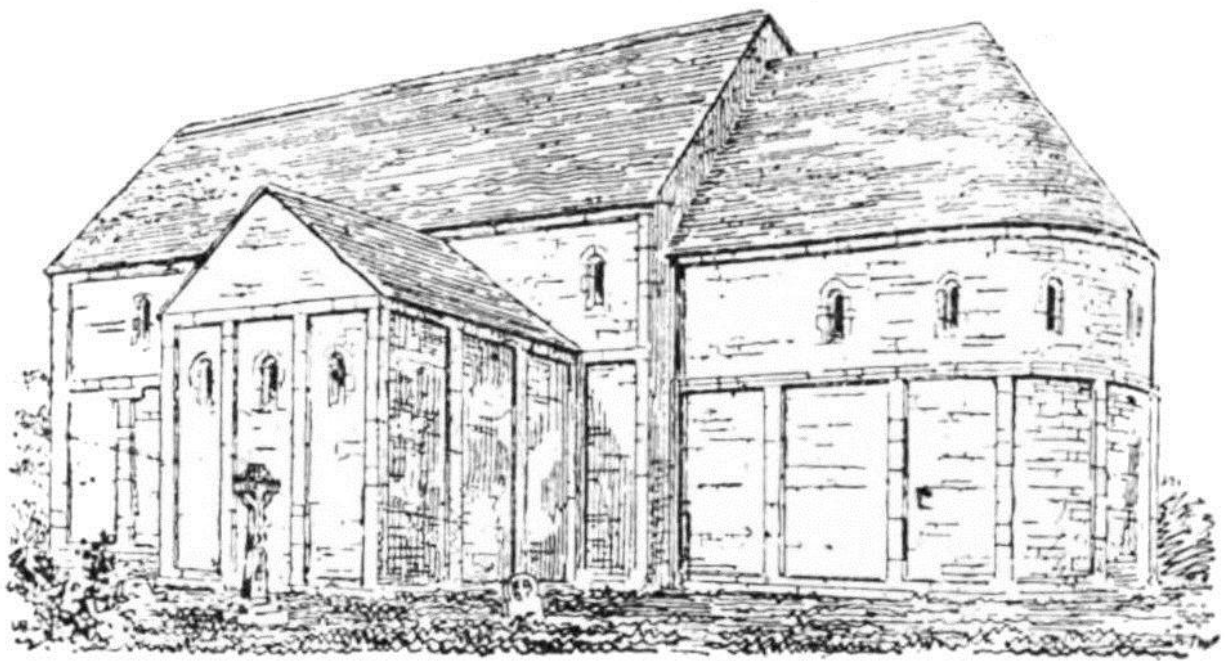
[back](#)



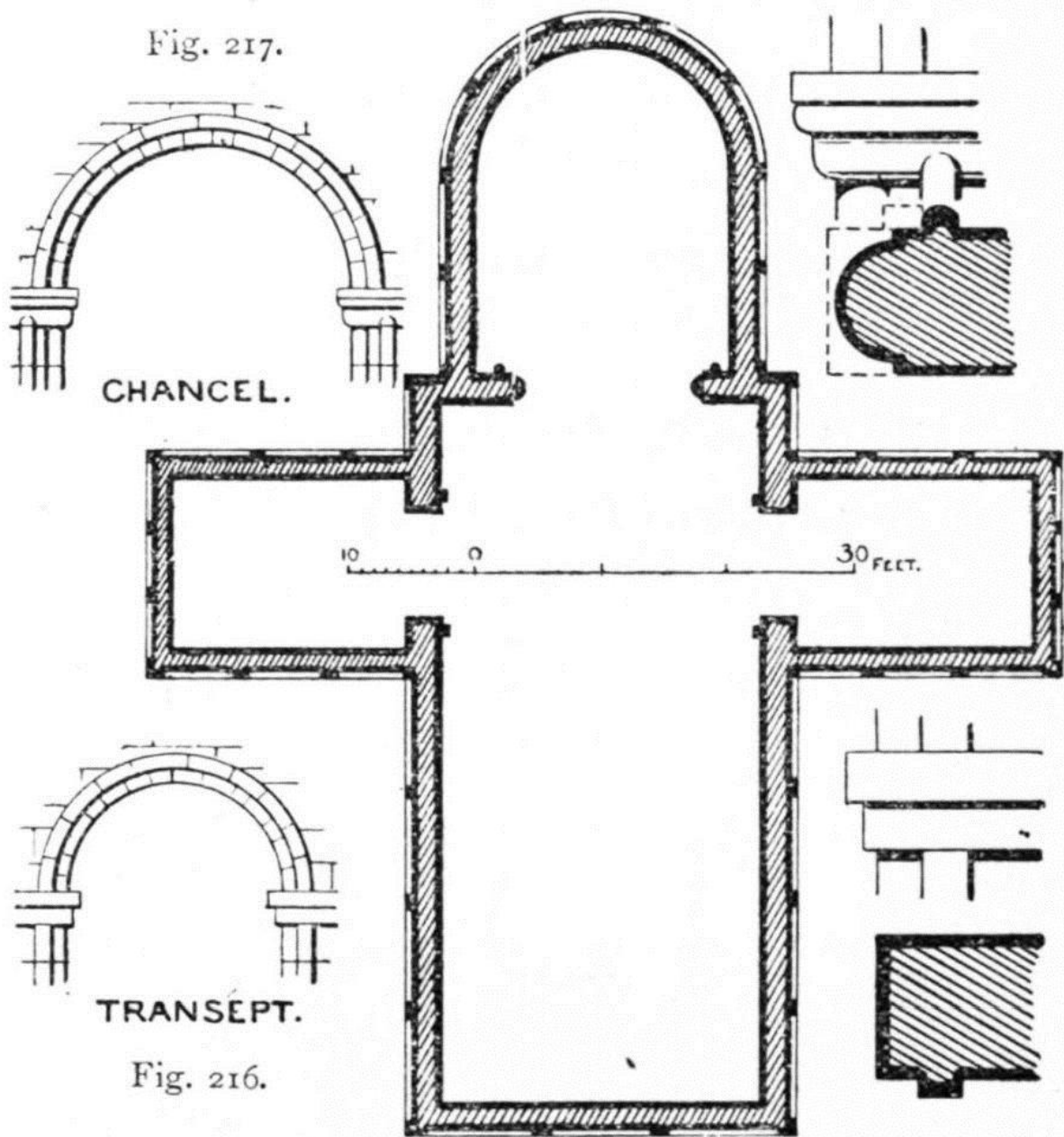
[back](#)



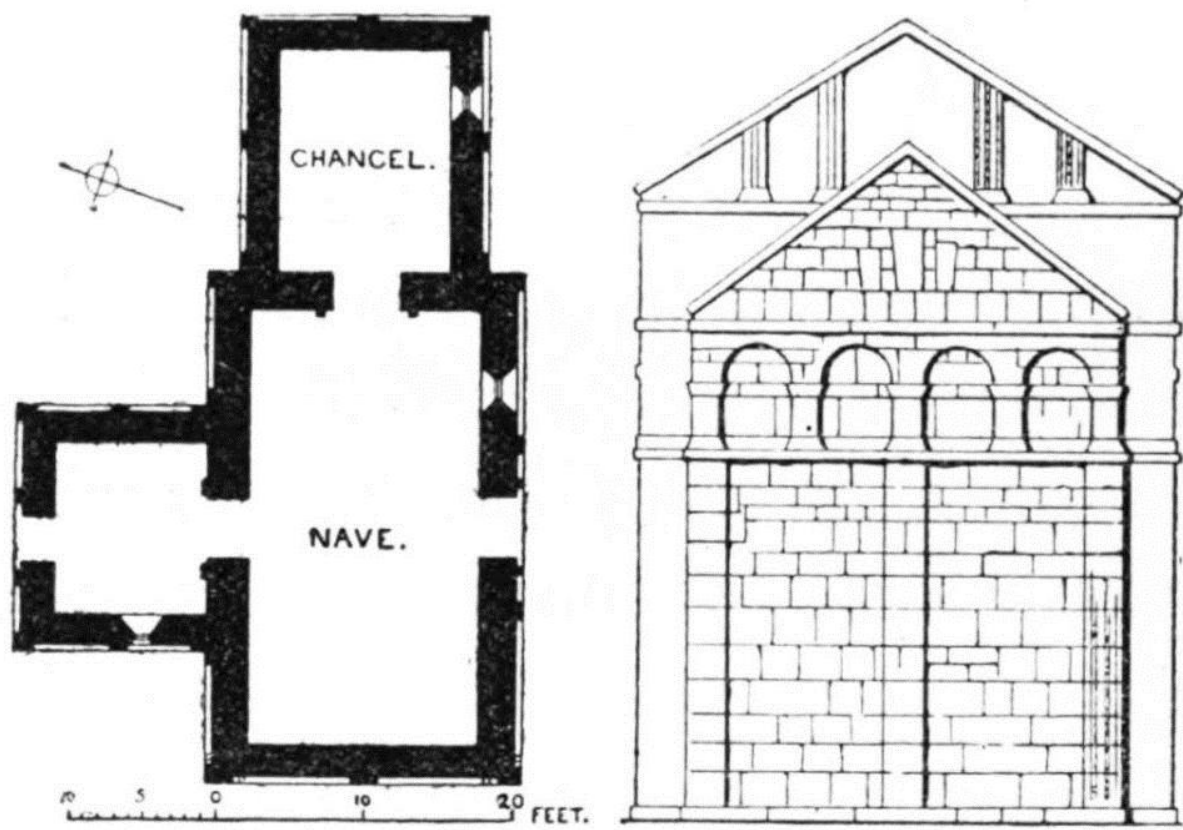
[back](#)



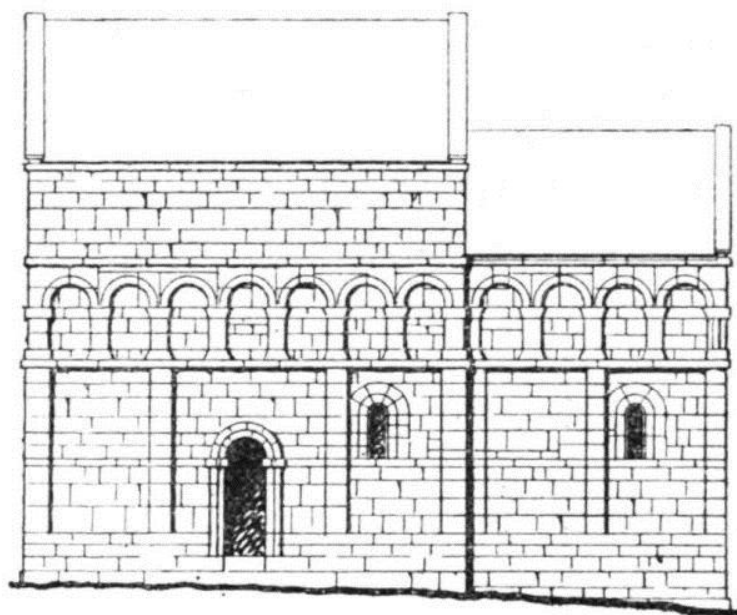
[back](#)



[back](#)



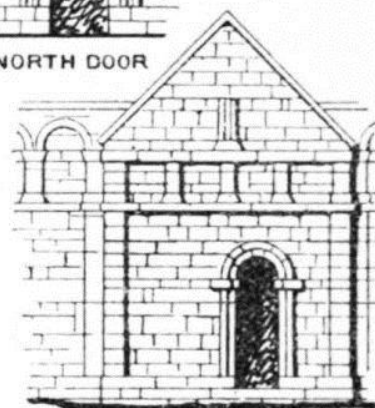
[back](#)



SOUTH SIDE

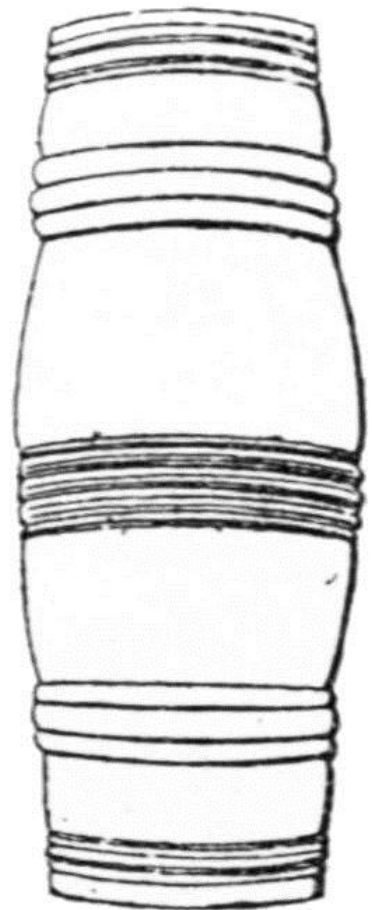
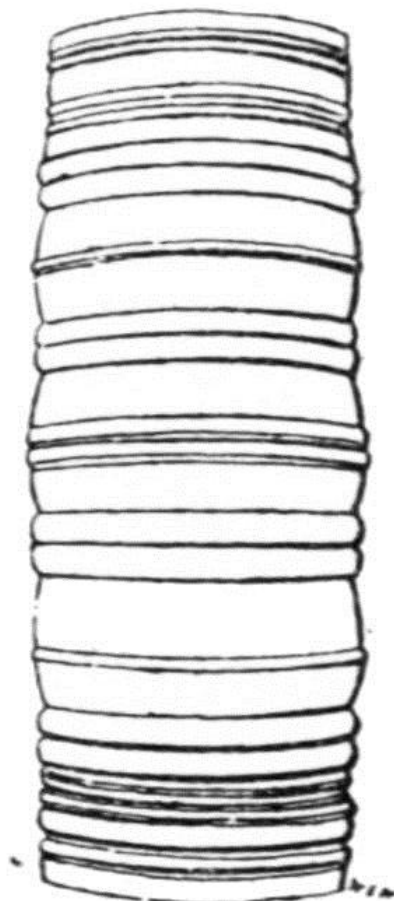
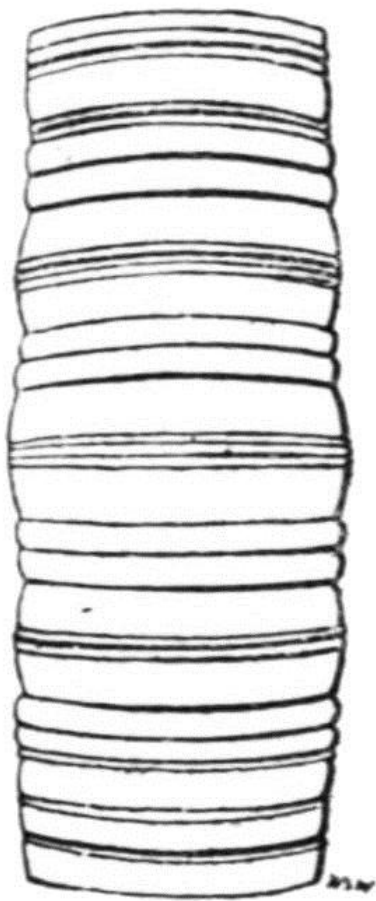


NORTH DOOR

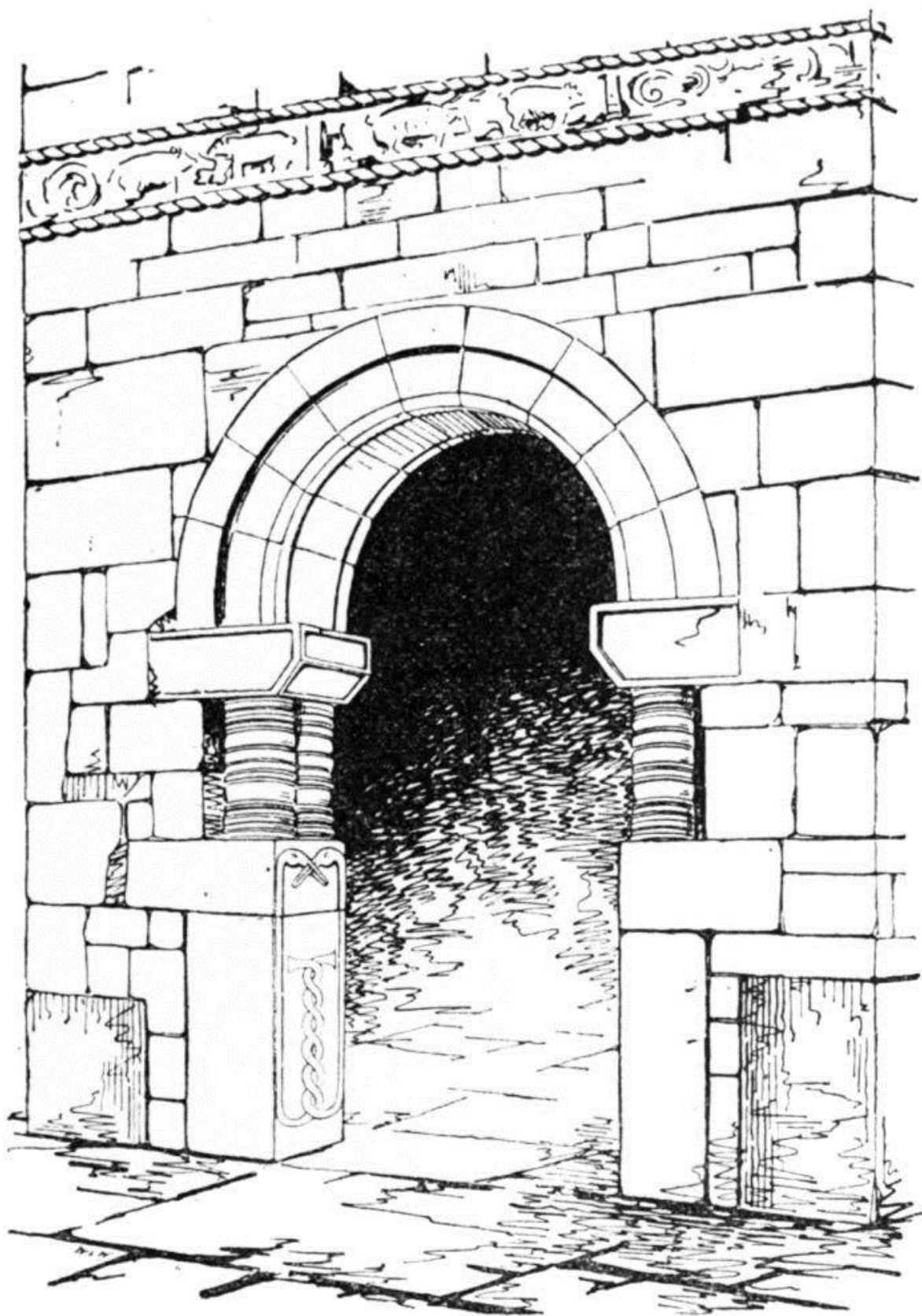


PORCH.

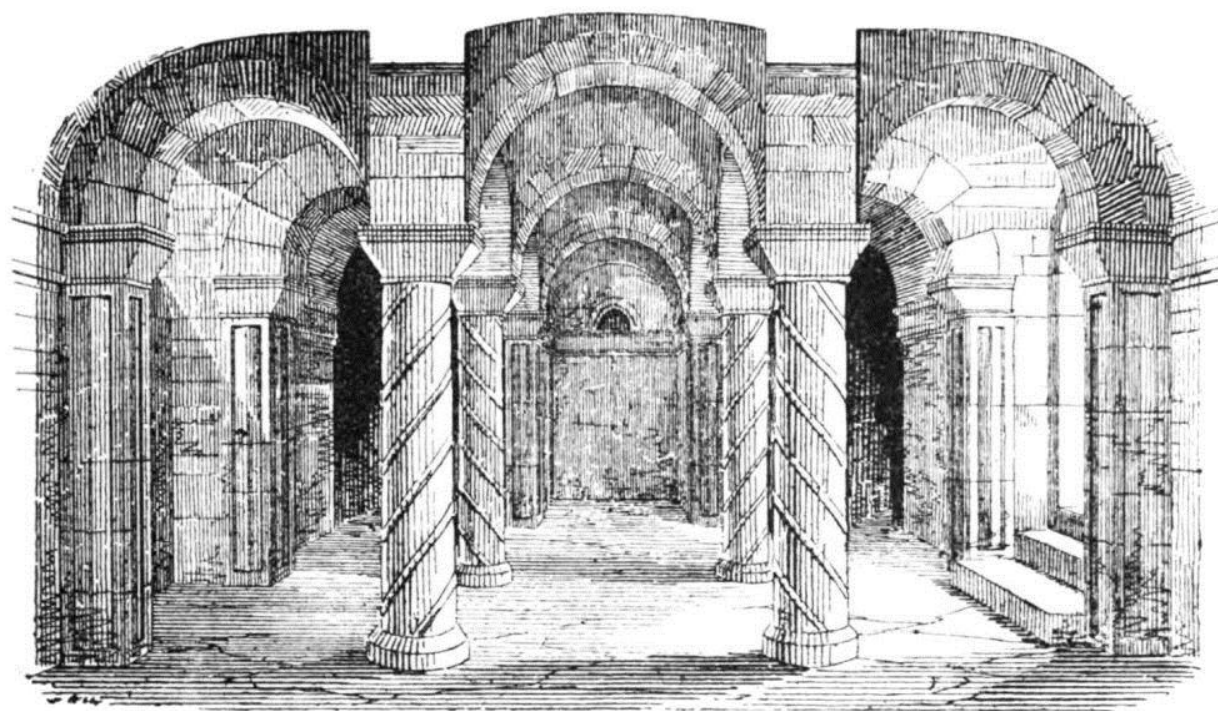
[back](#)



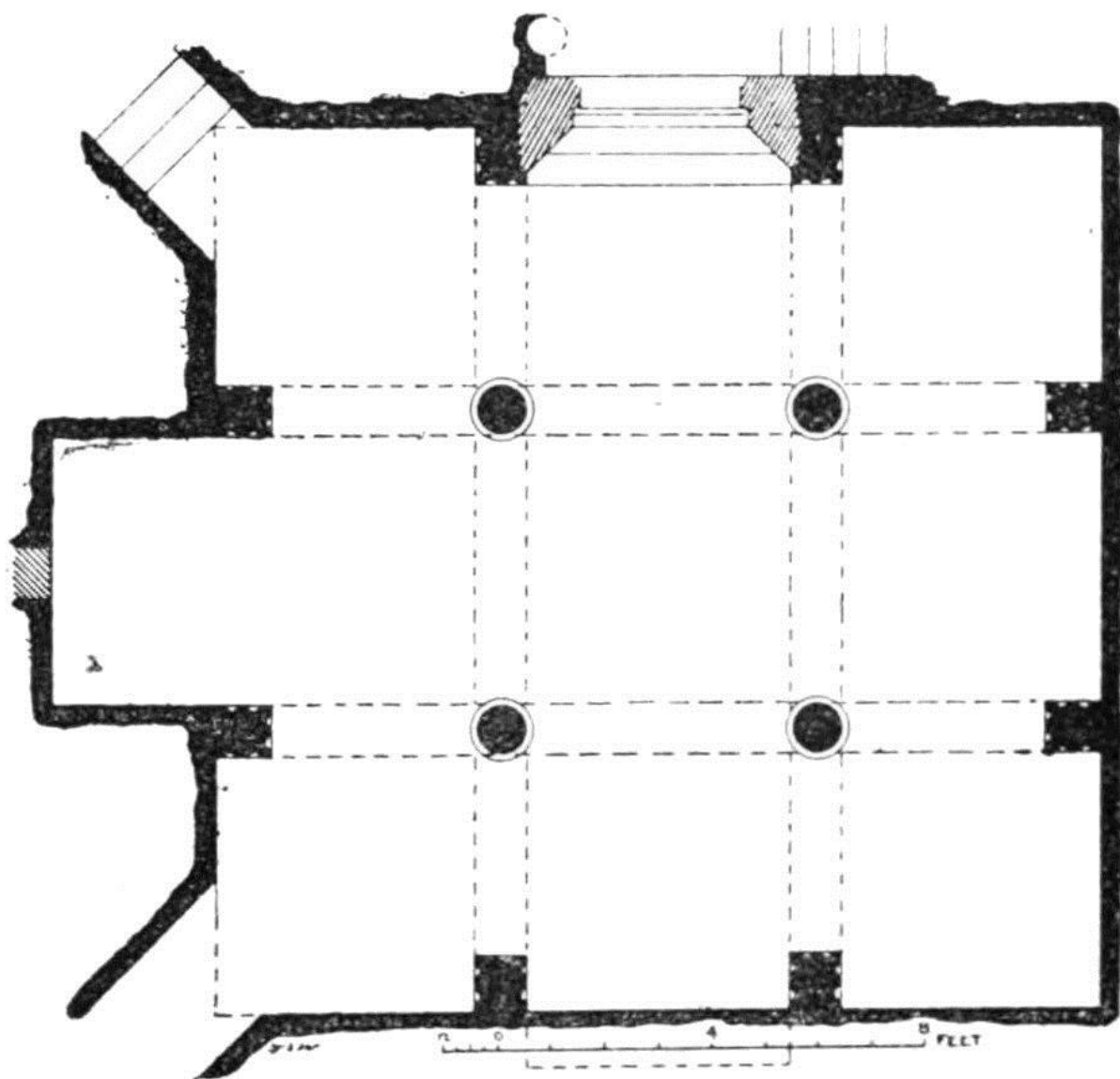
[back](#)



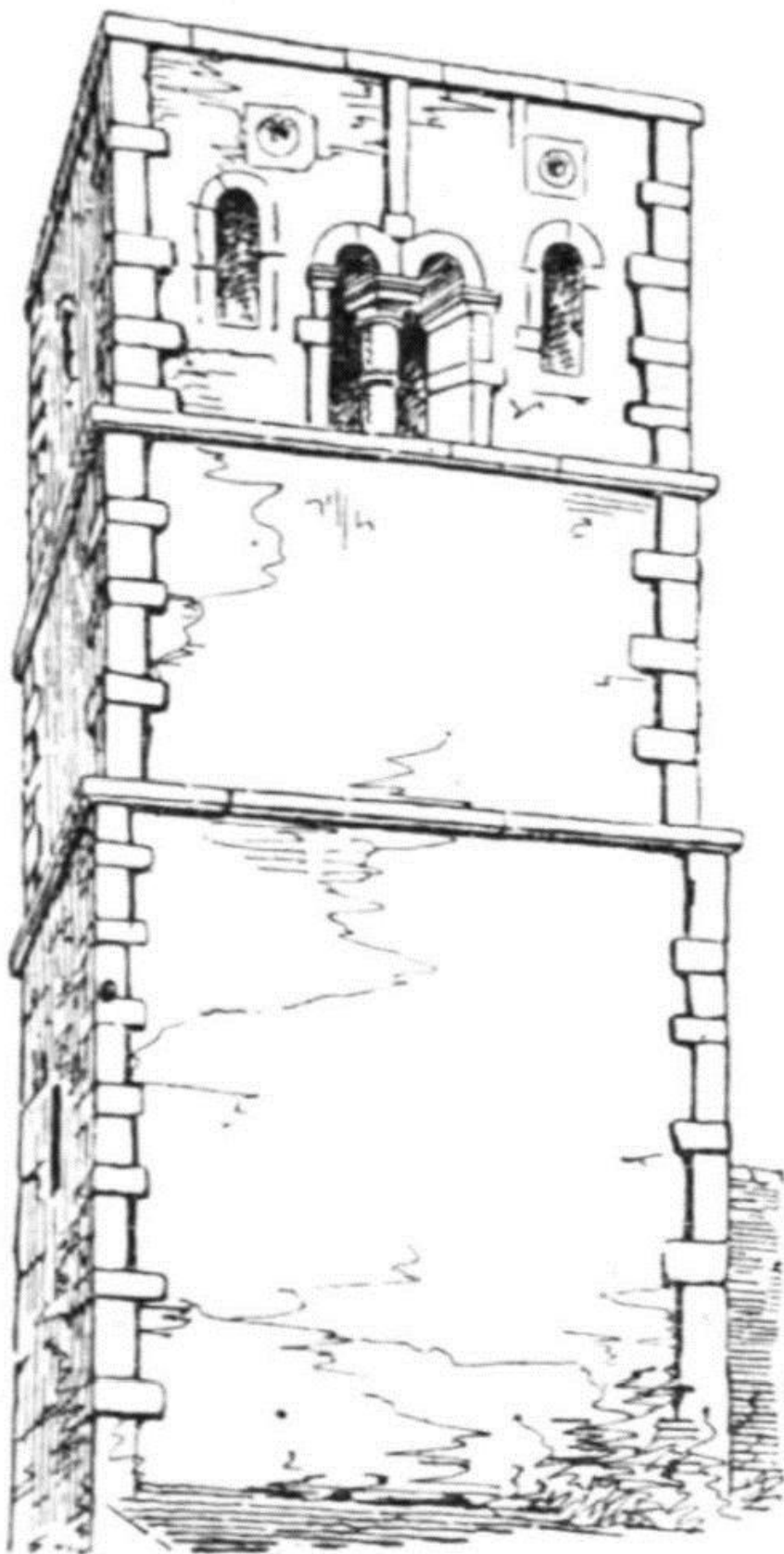
[back](#)



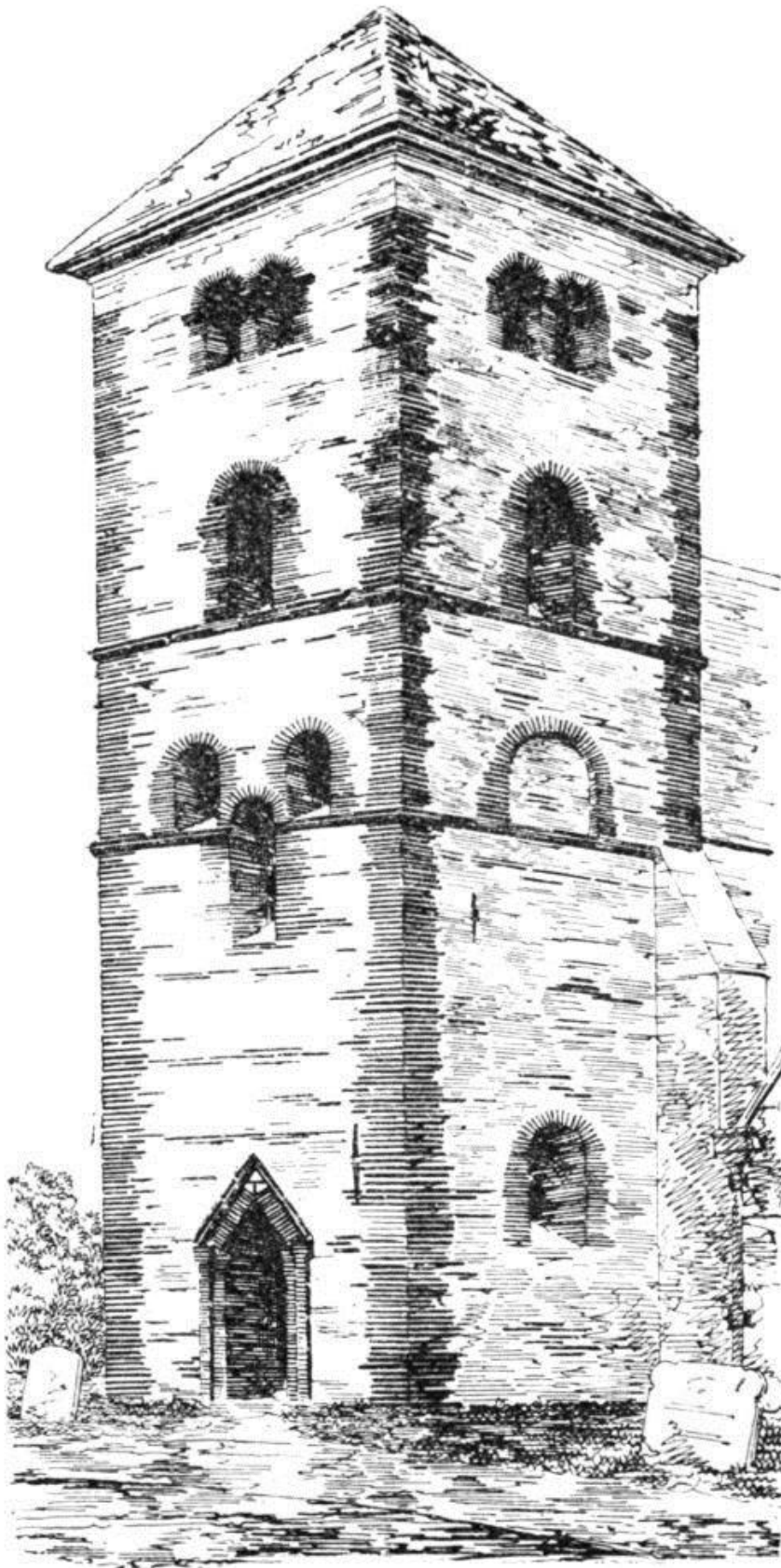
[back](#)



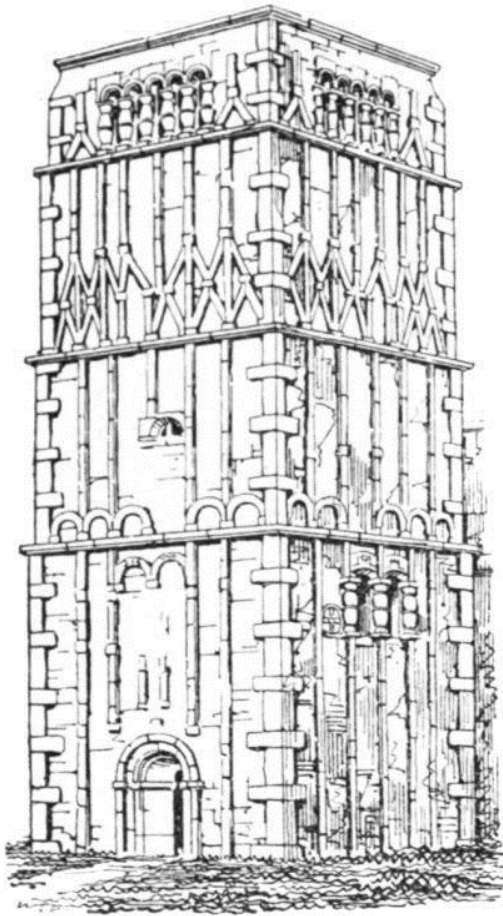
[back](#)



[back](#)



[back](#)



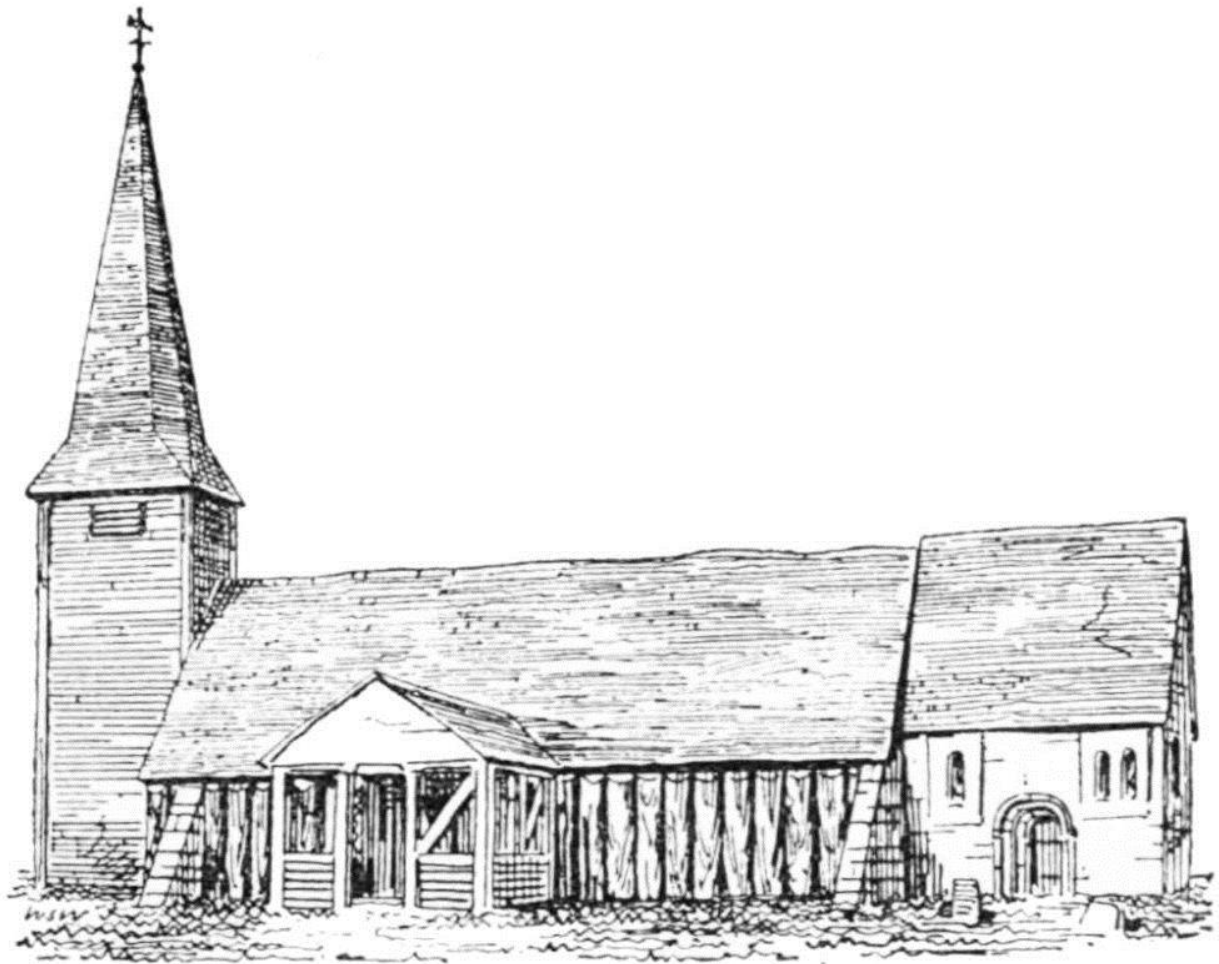
[back](#)



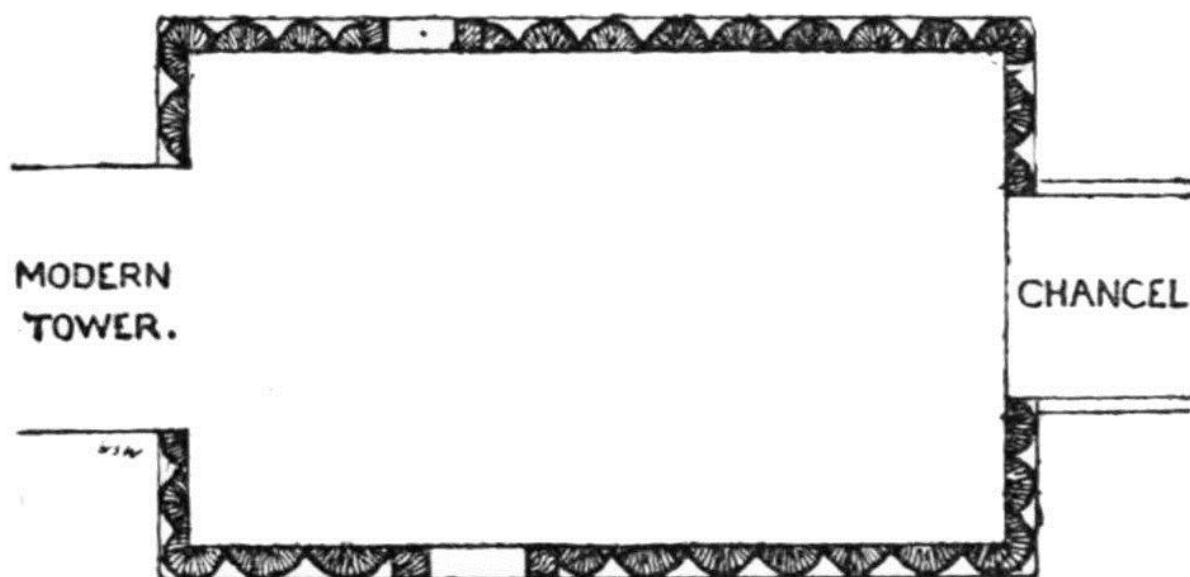
[back](#)



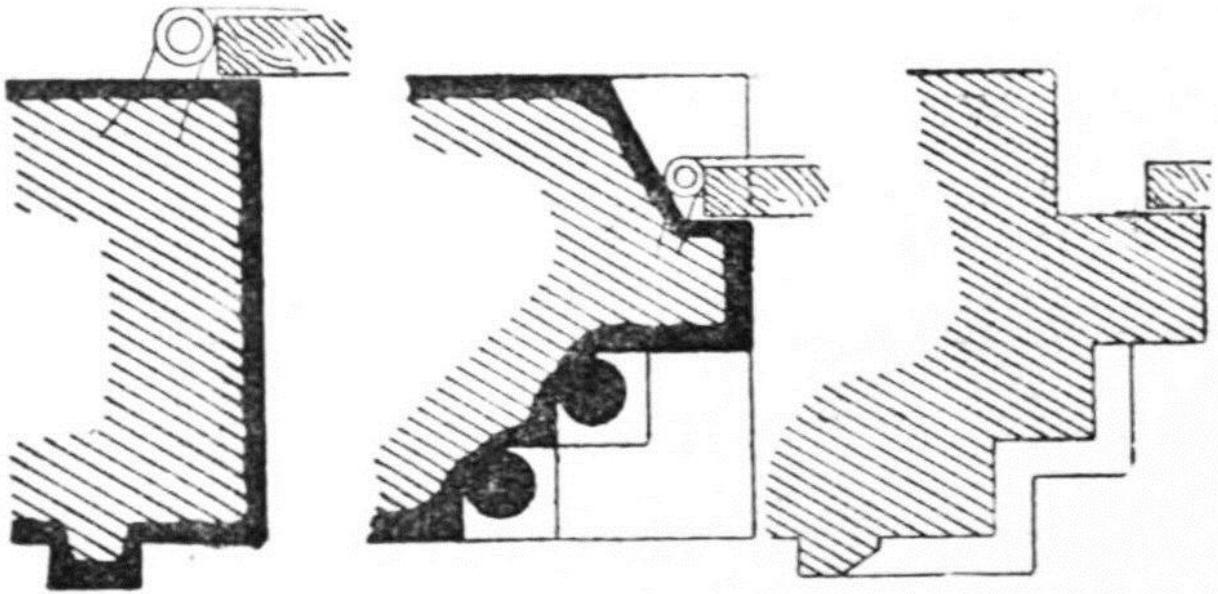
[back](#)



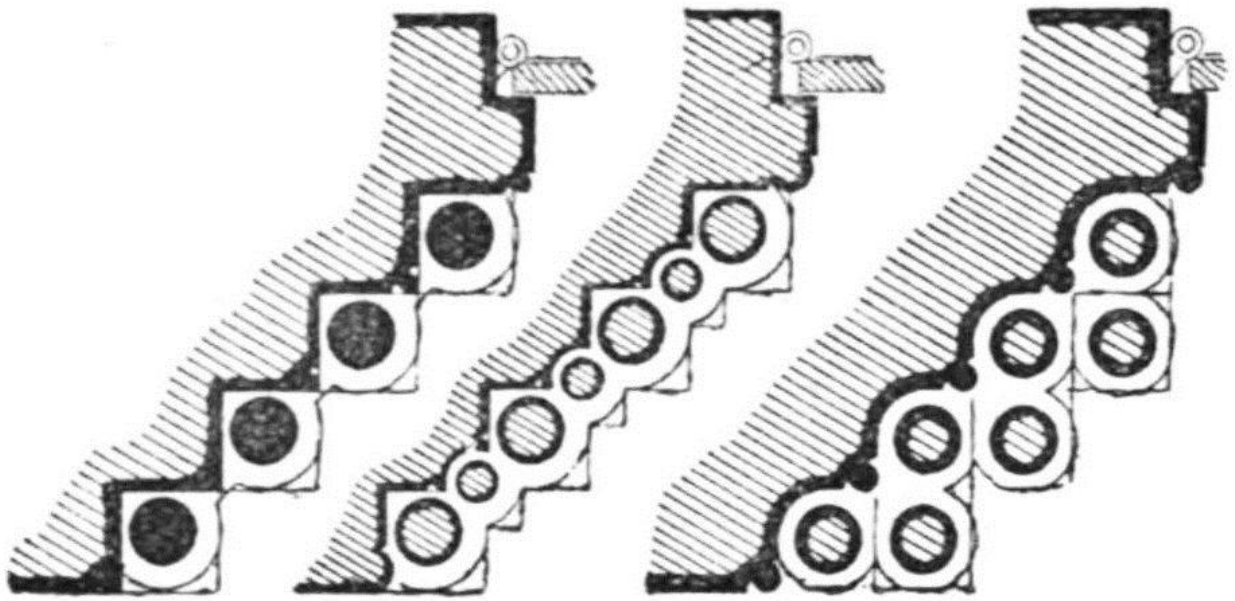
[back](#)



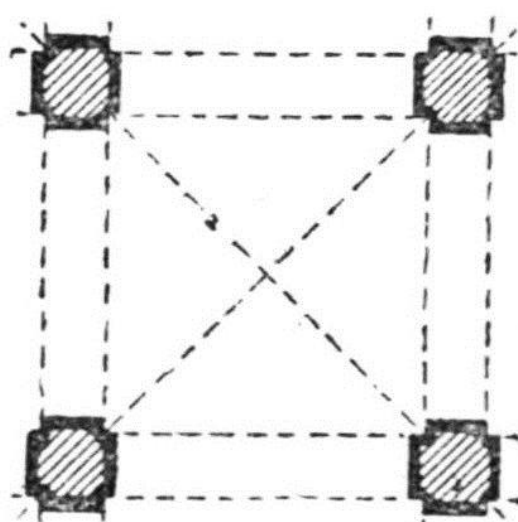
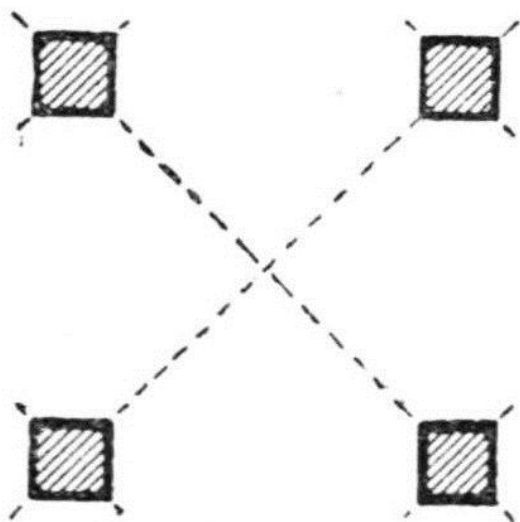
[back](#)



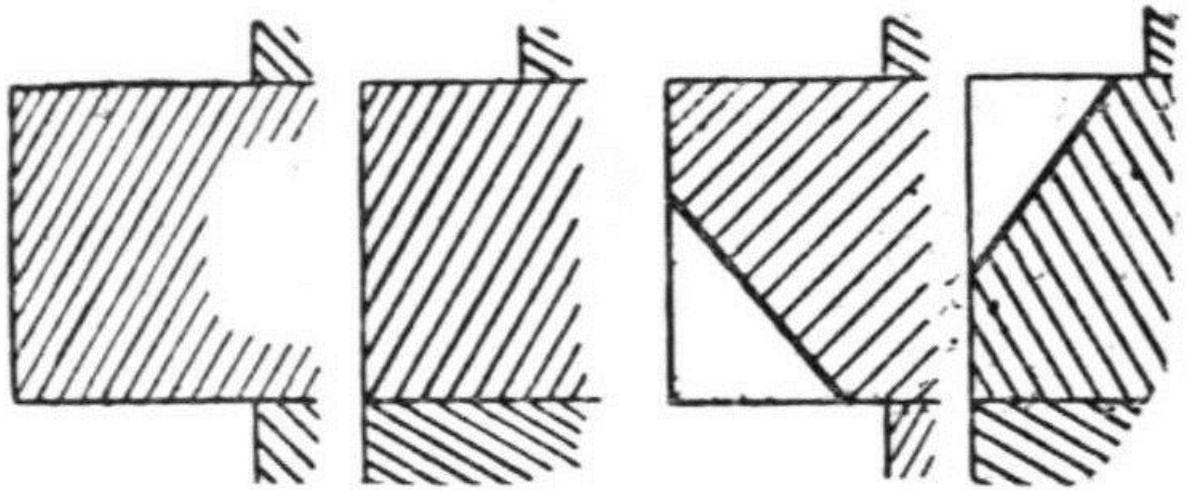
[back](#)



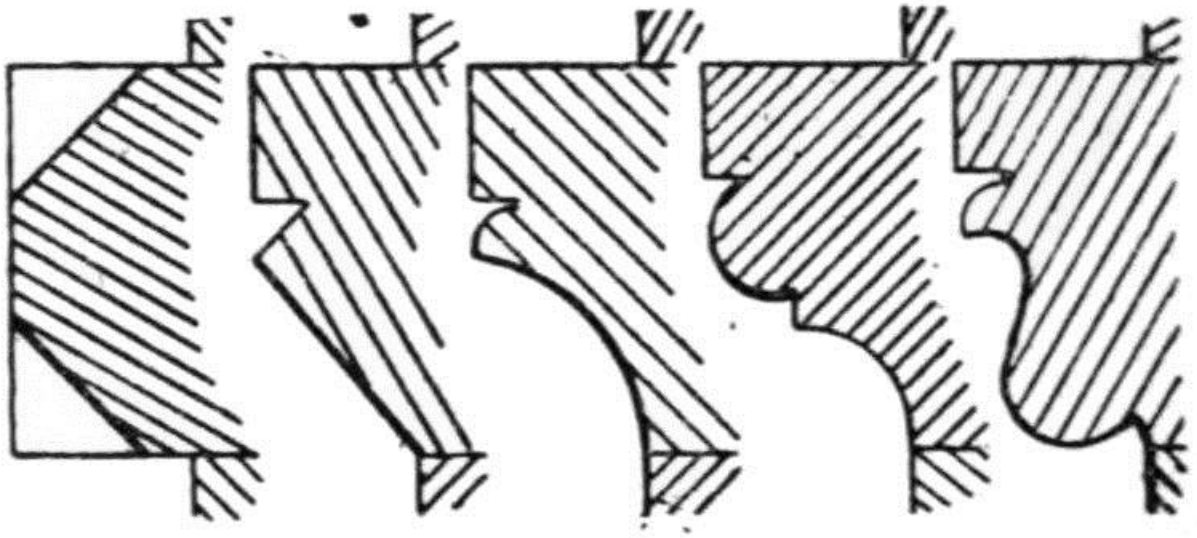
[back](#)



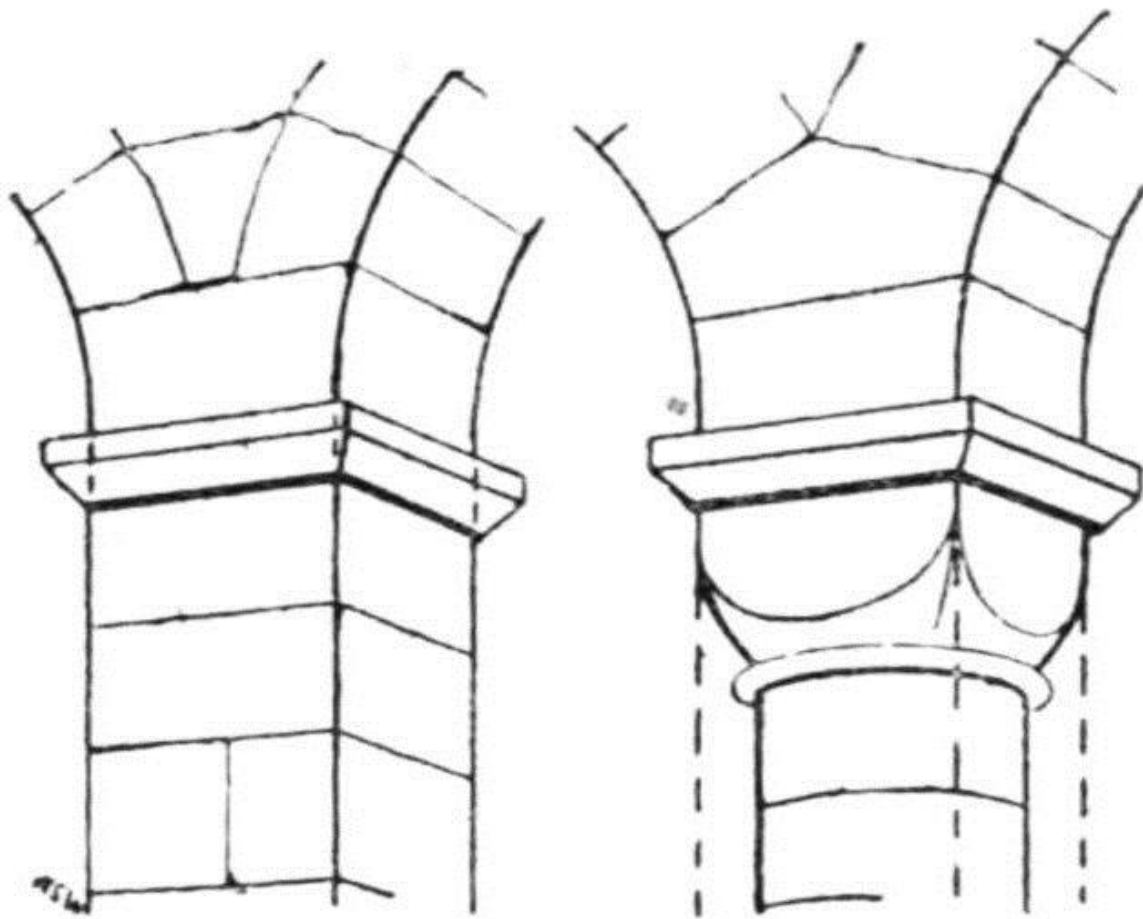
[back](#)



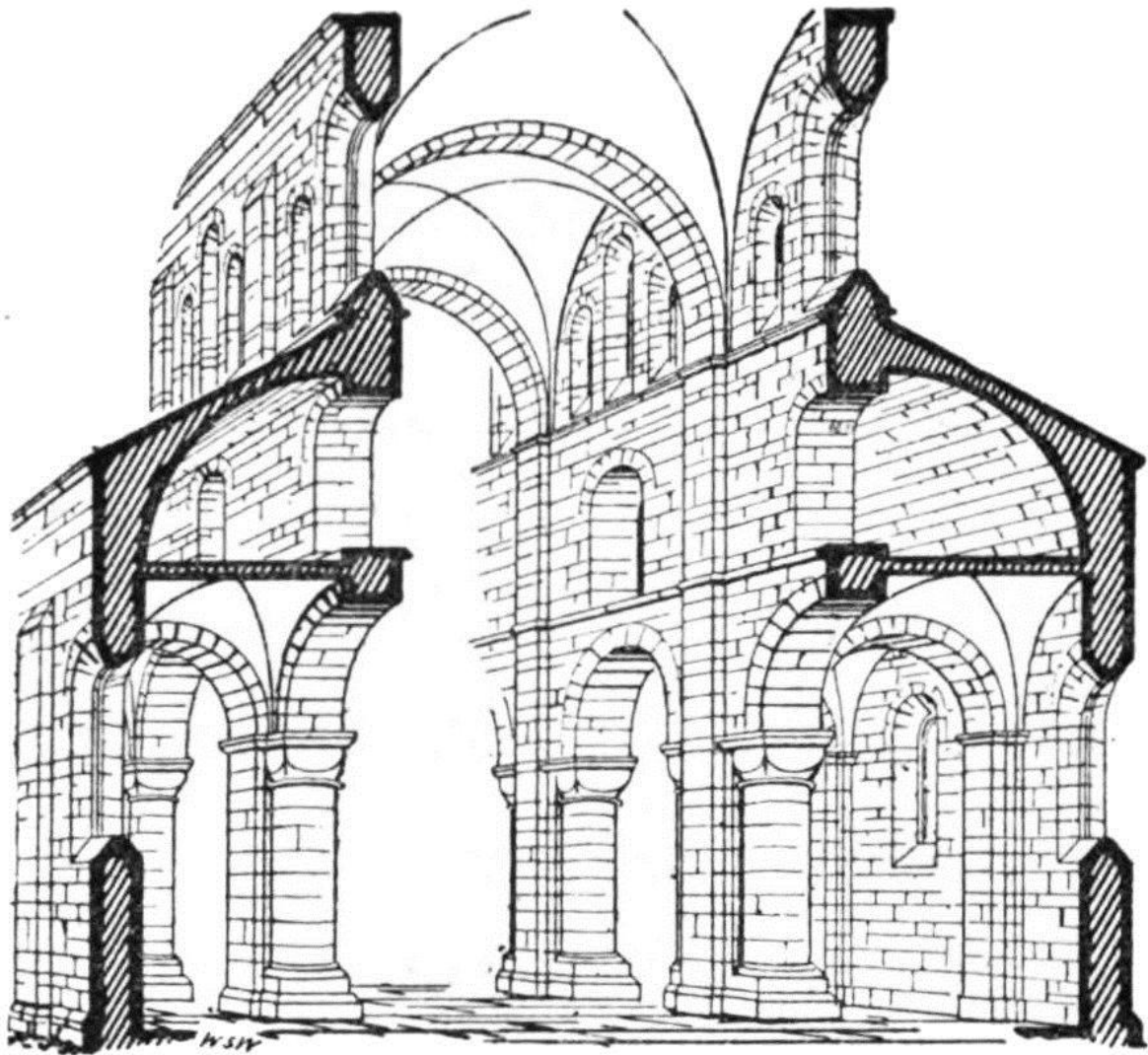
[back](#)



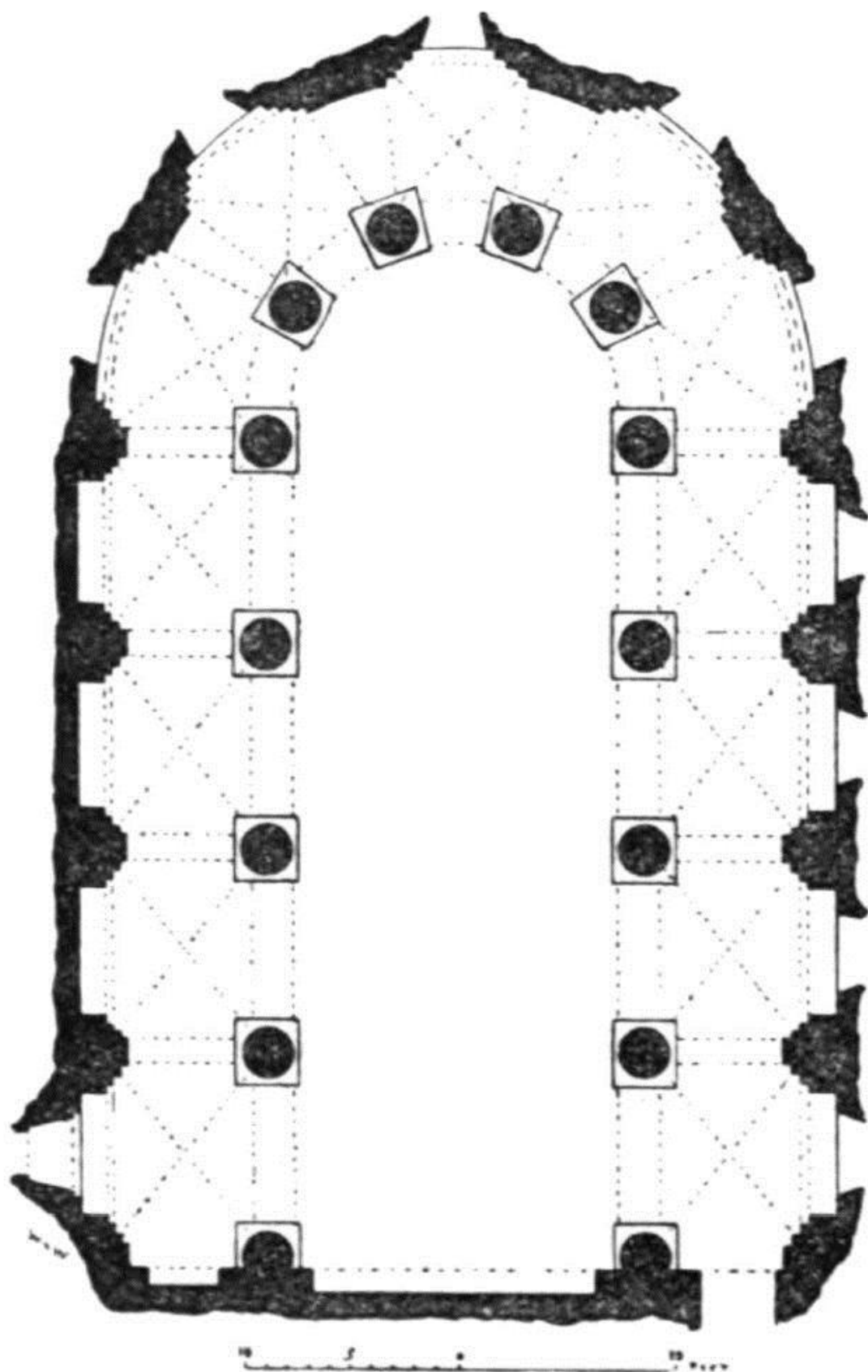
[back](#)



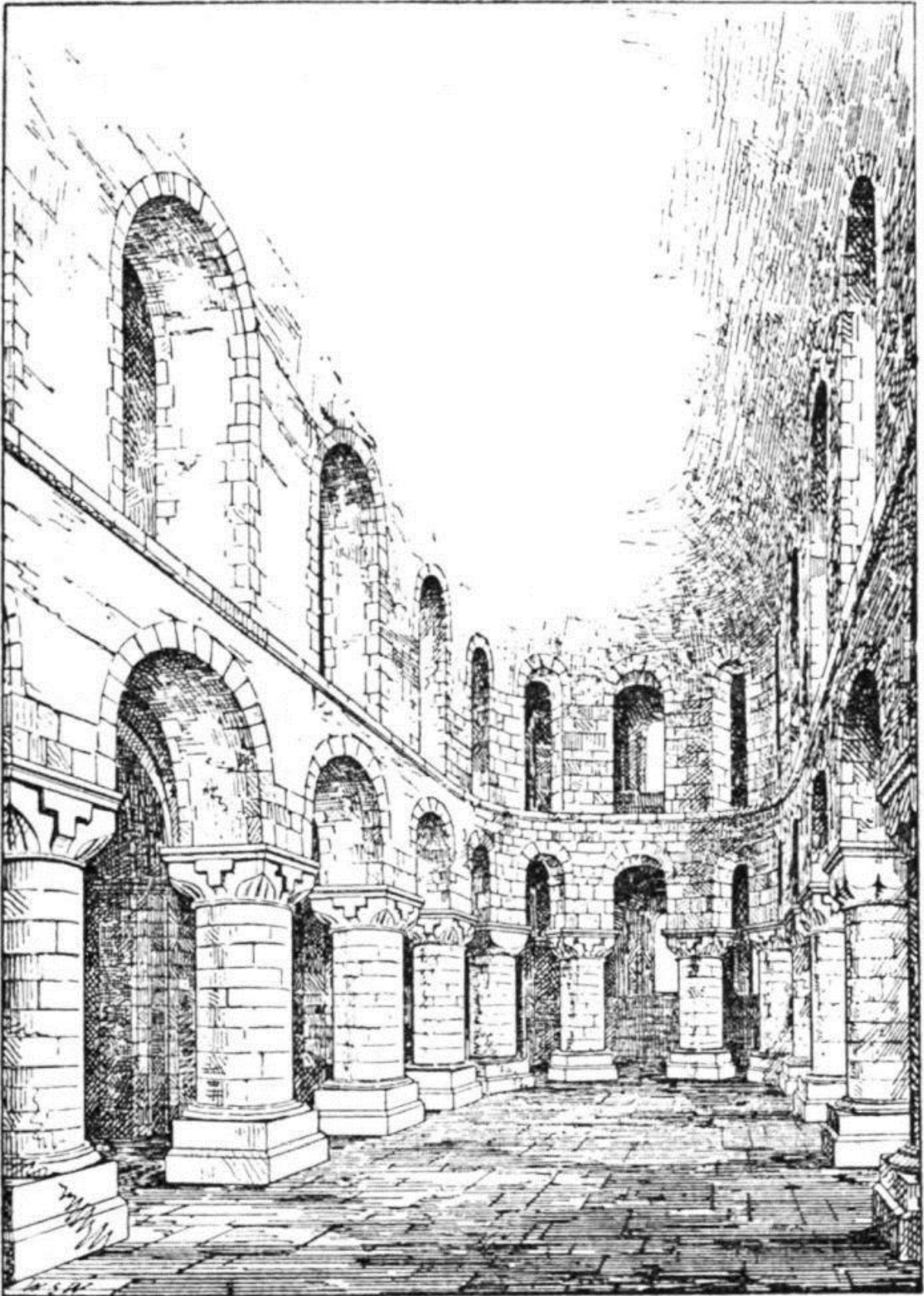
[back](#)



[back](#)



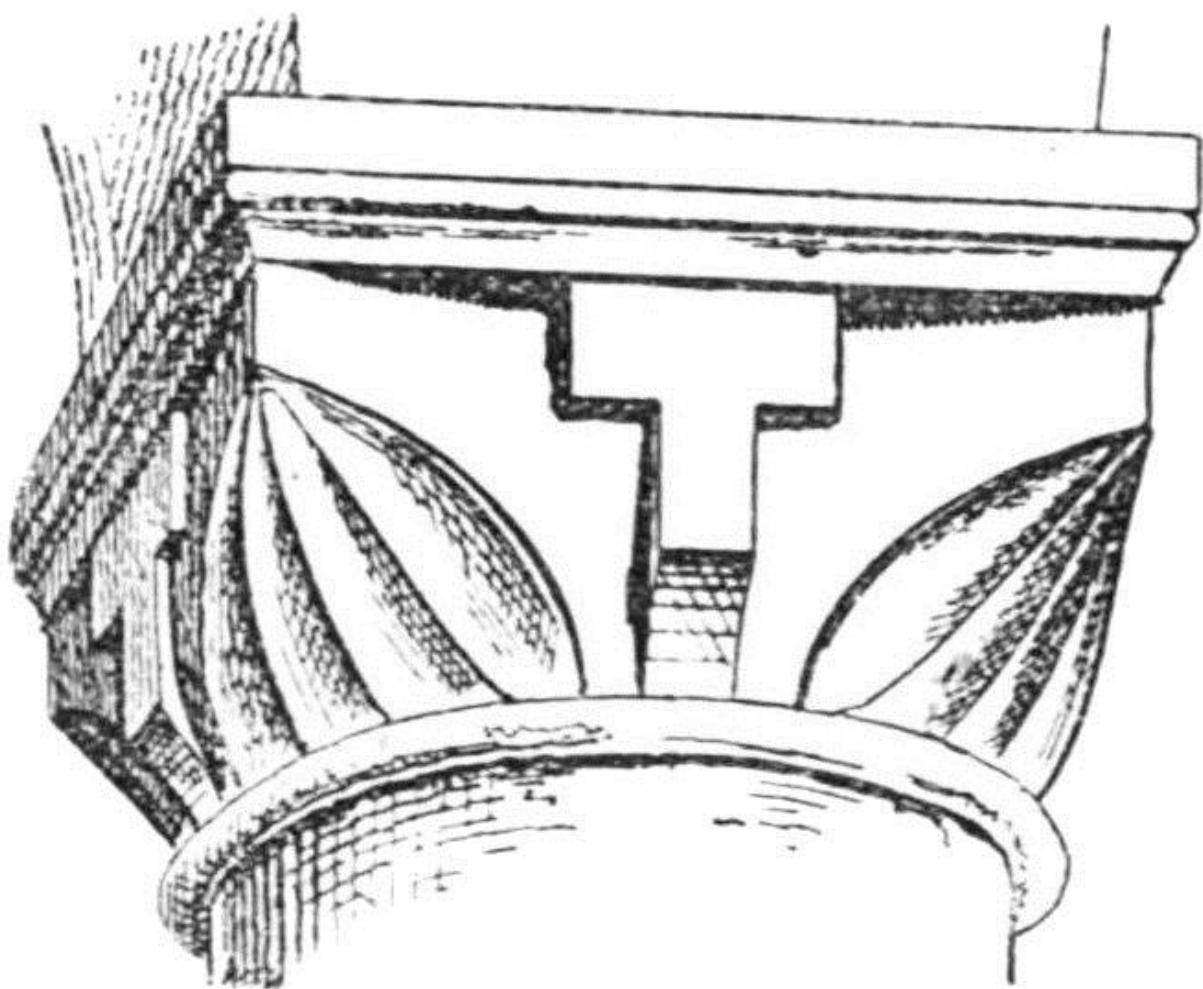
[back](#)



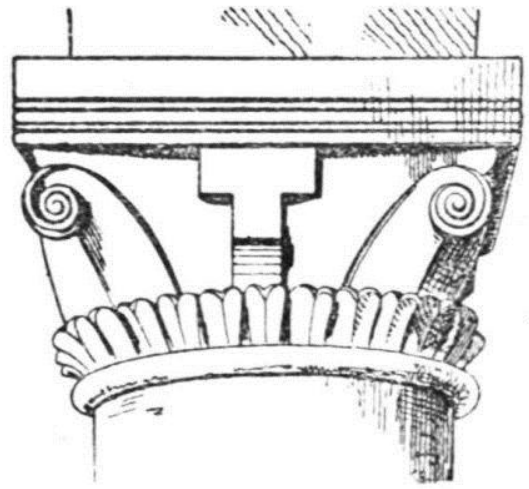
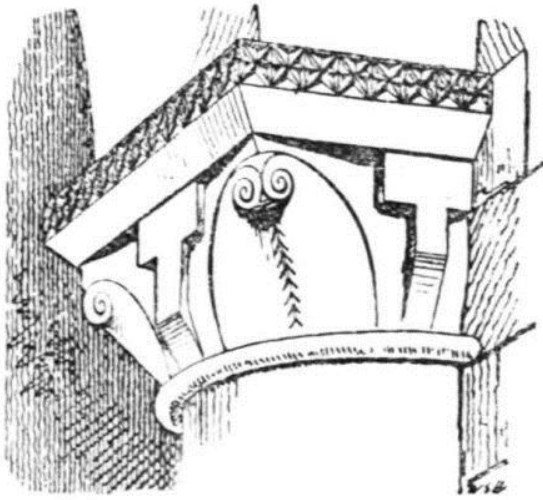
[back](#)



[back](#)



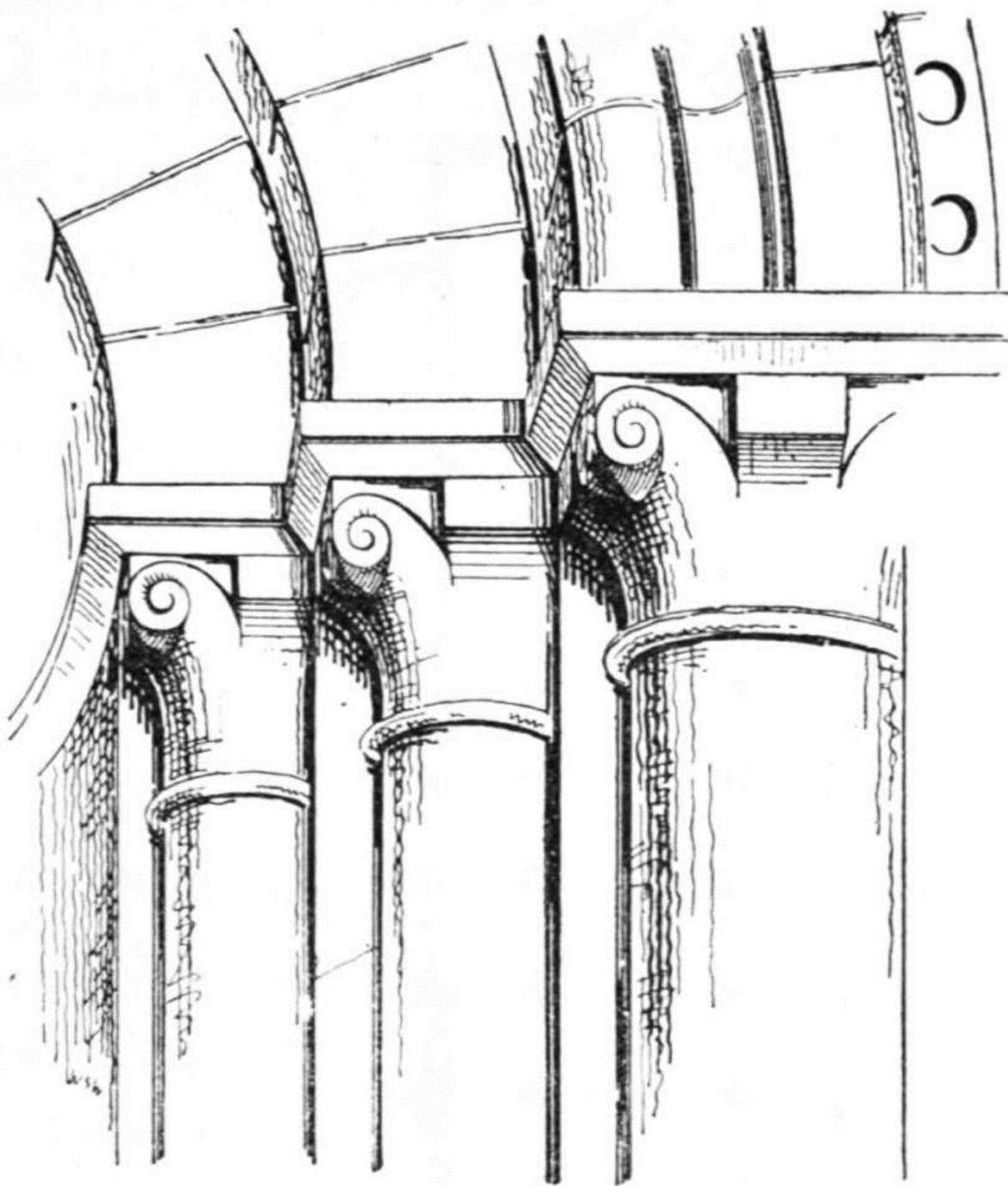
[back](#)



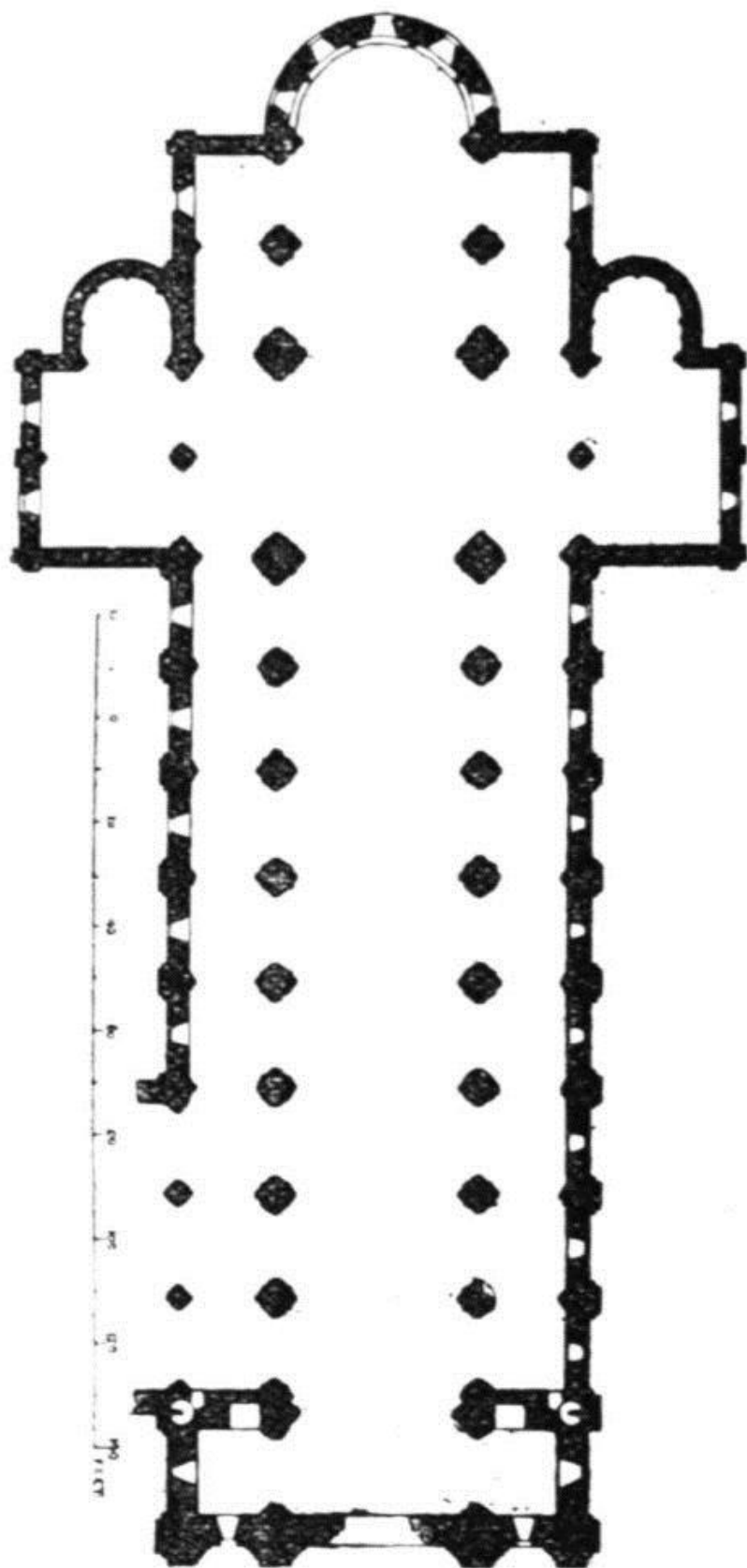
[back](#)



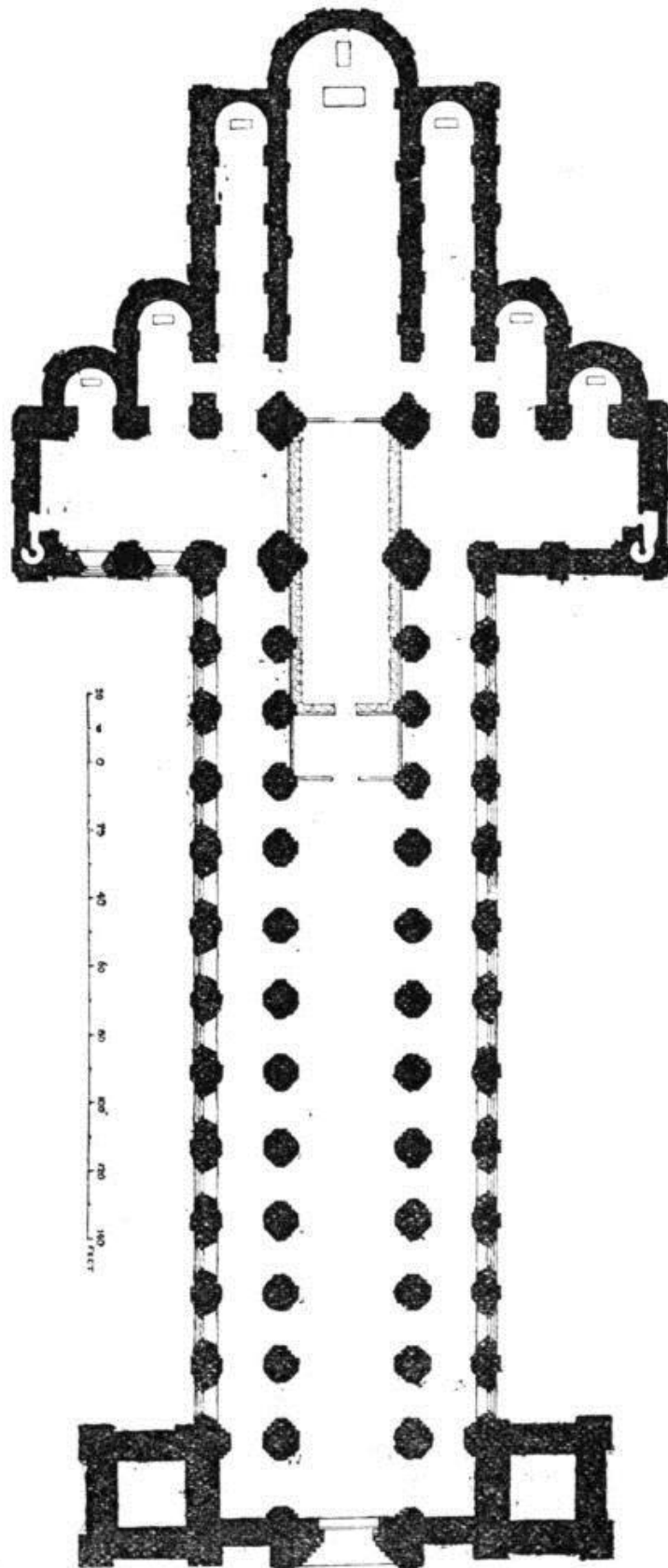
[back](#)



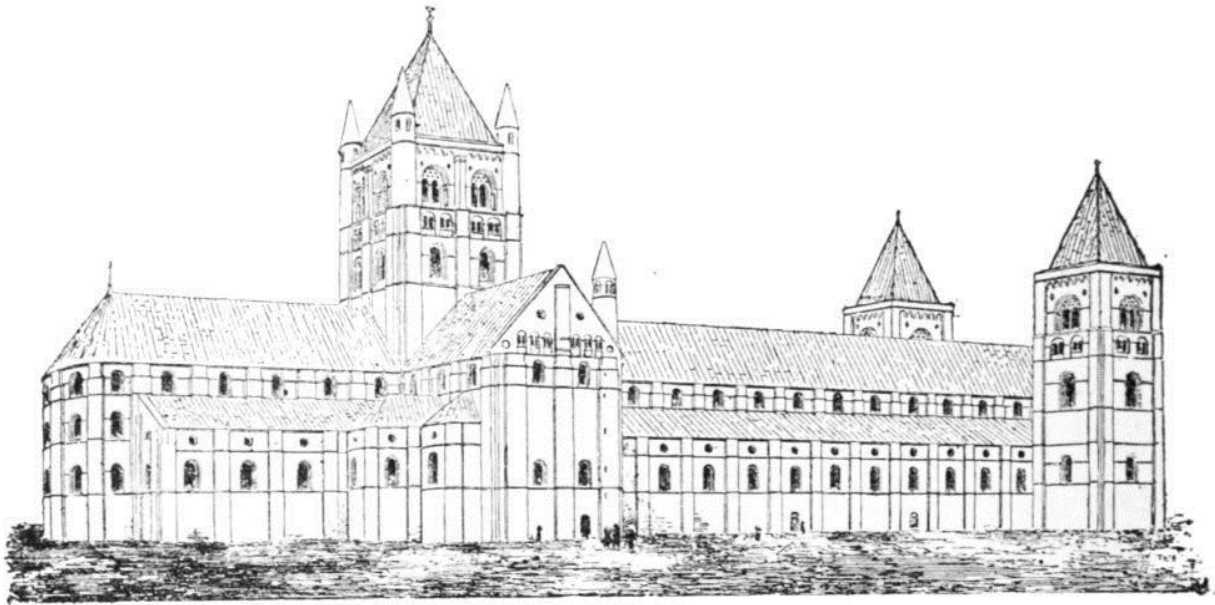
[back](#)



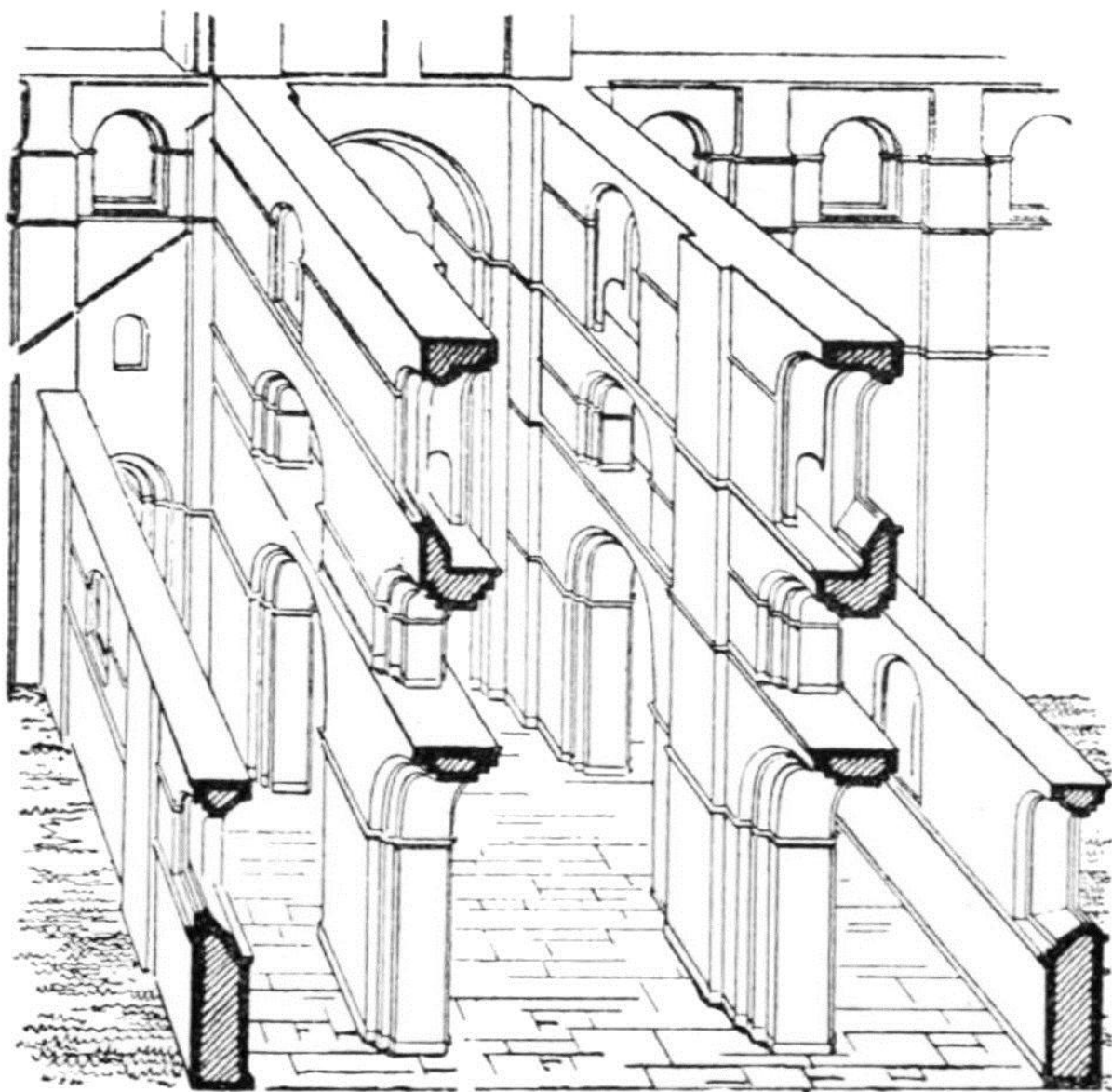
[back](#)



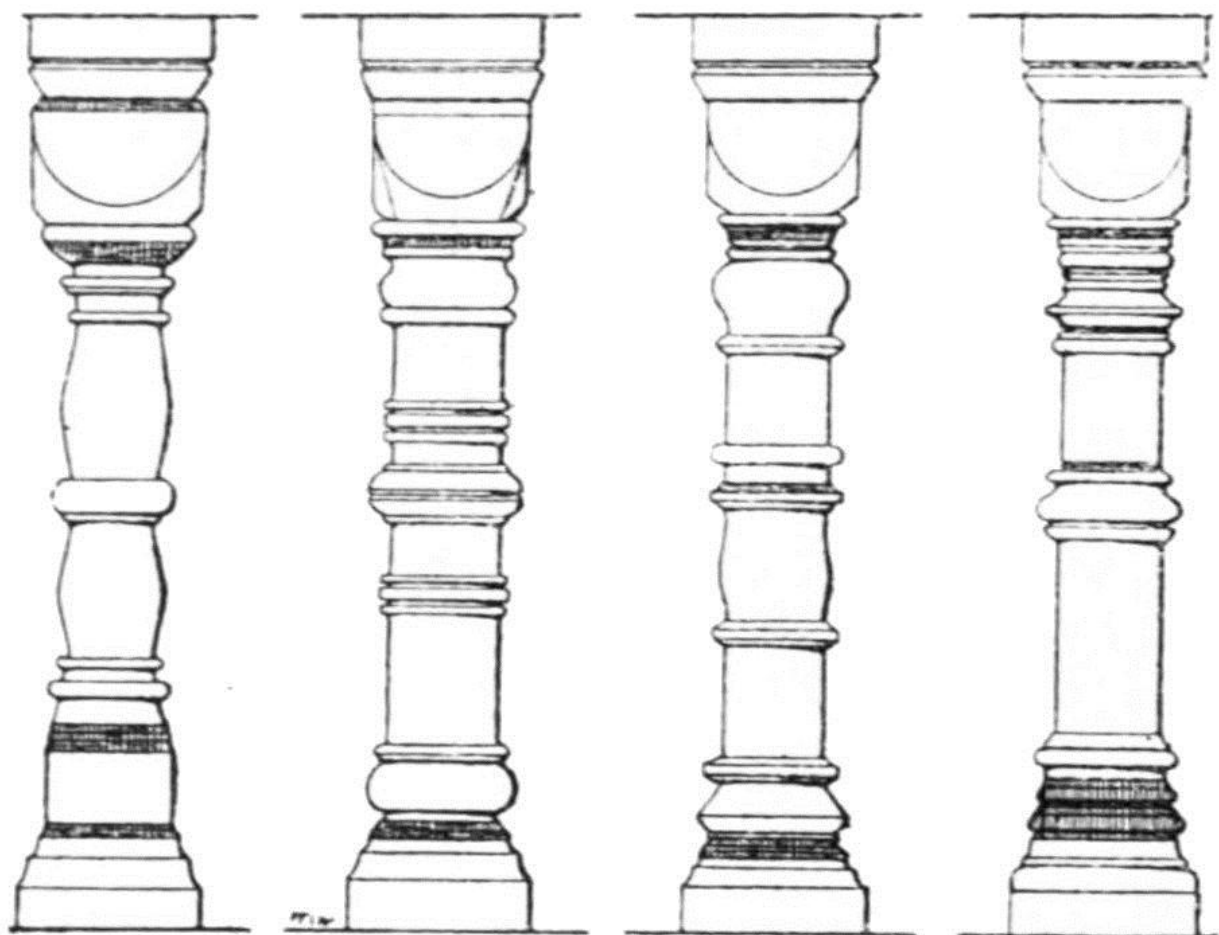
[back](#)



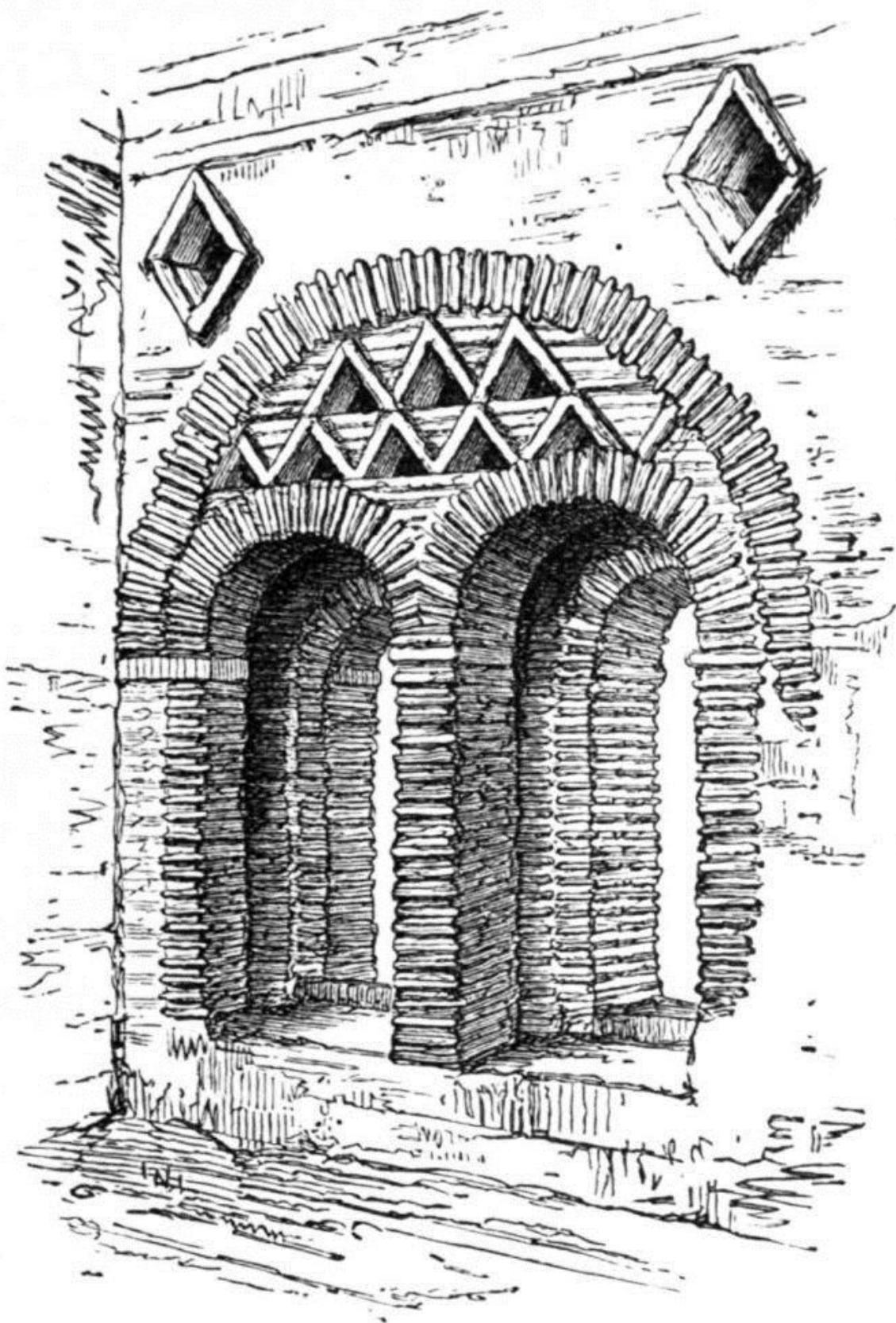
[back](#)



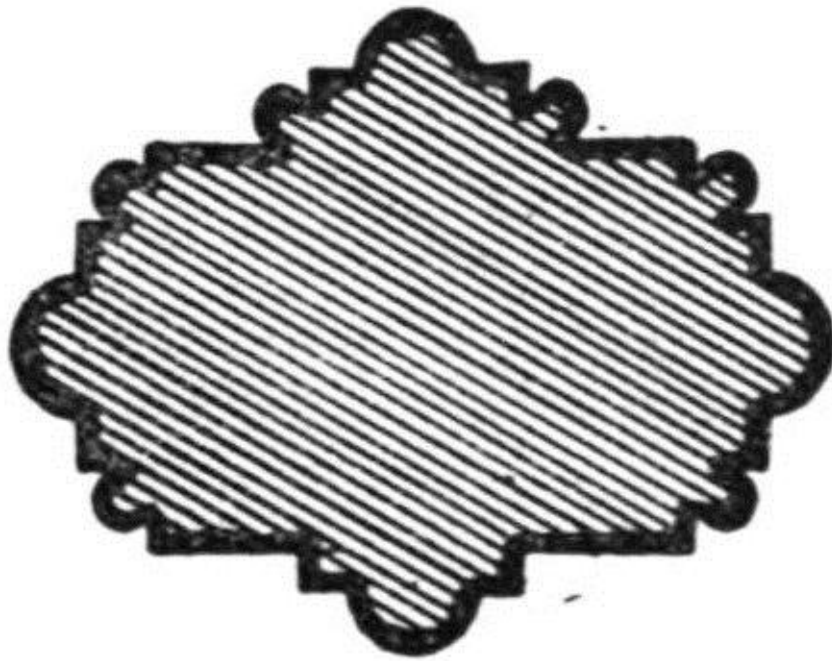
[back](#)



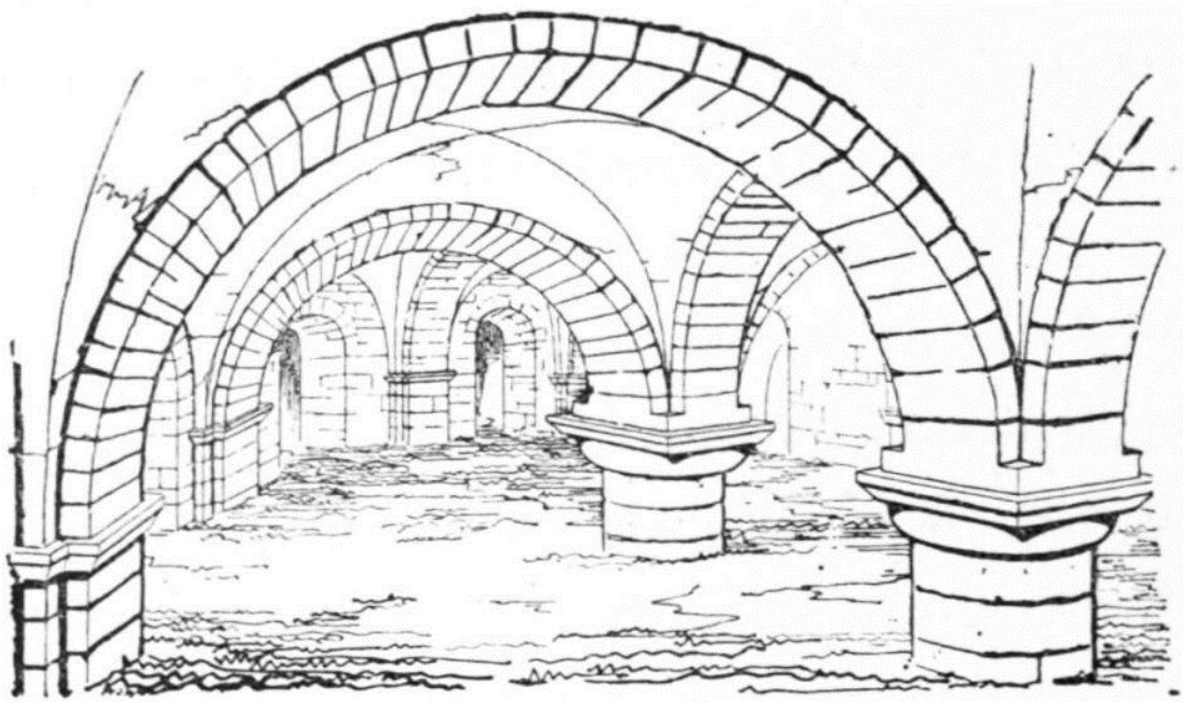
[back](#)



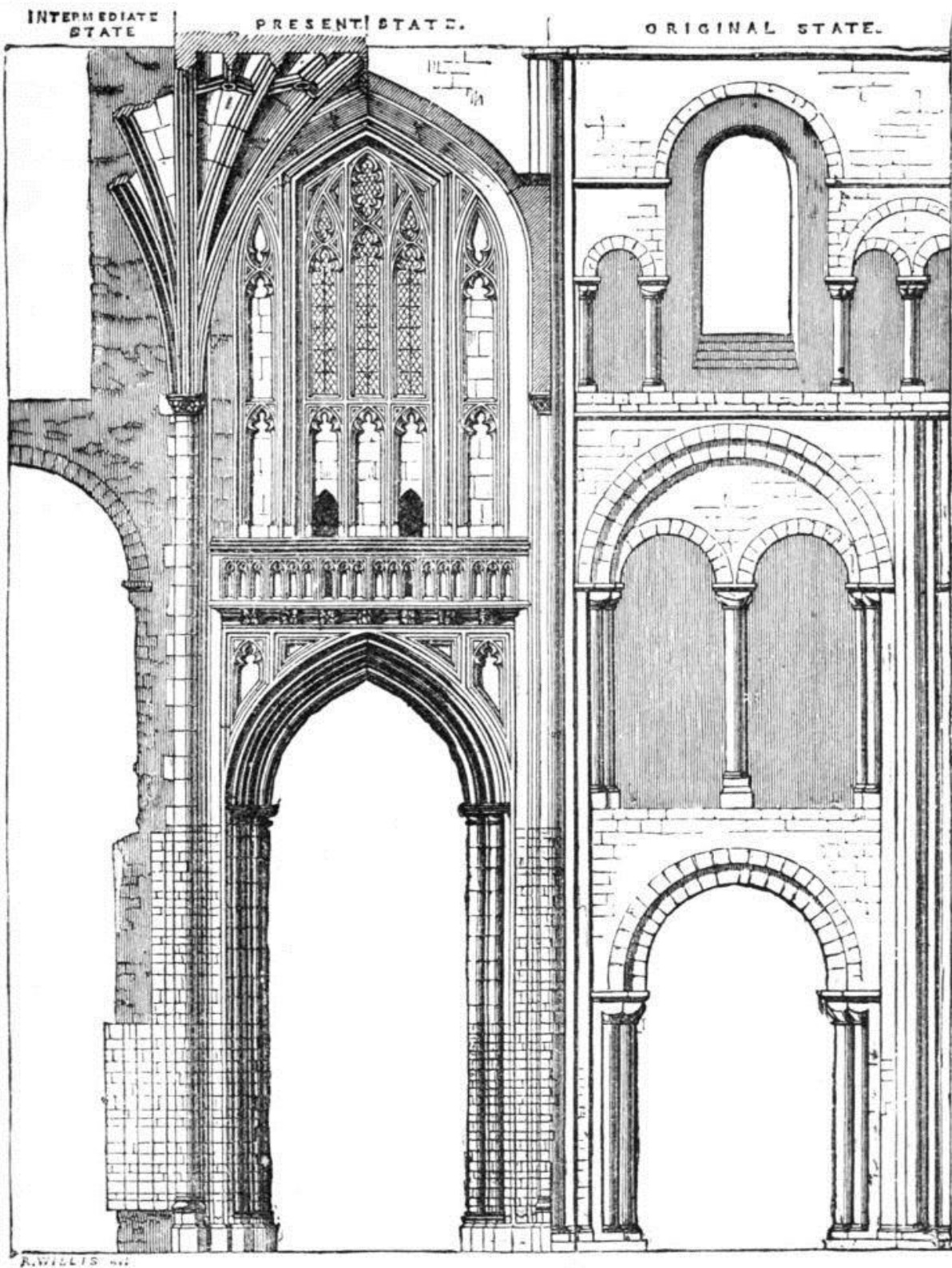
[back](#)



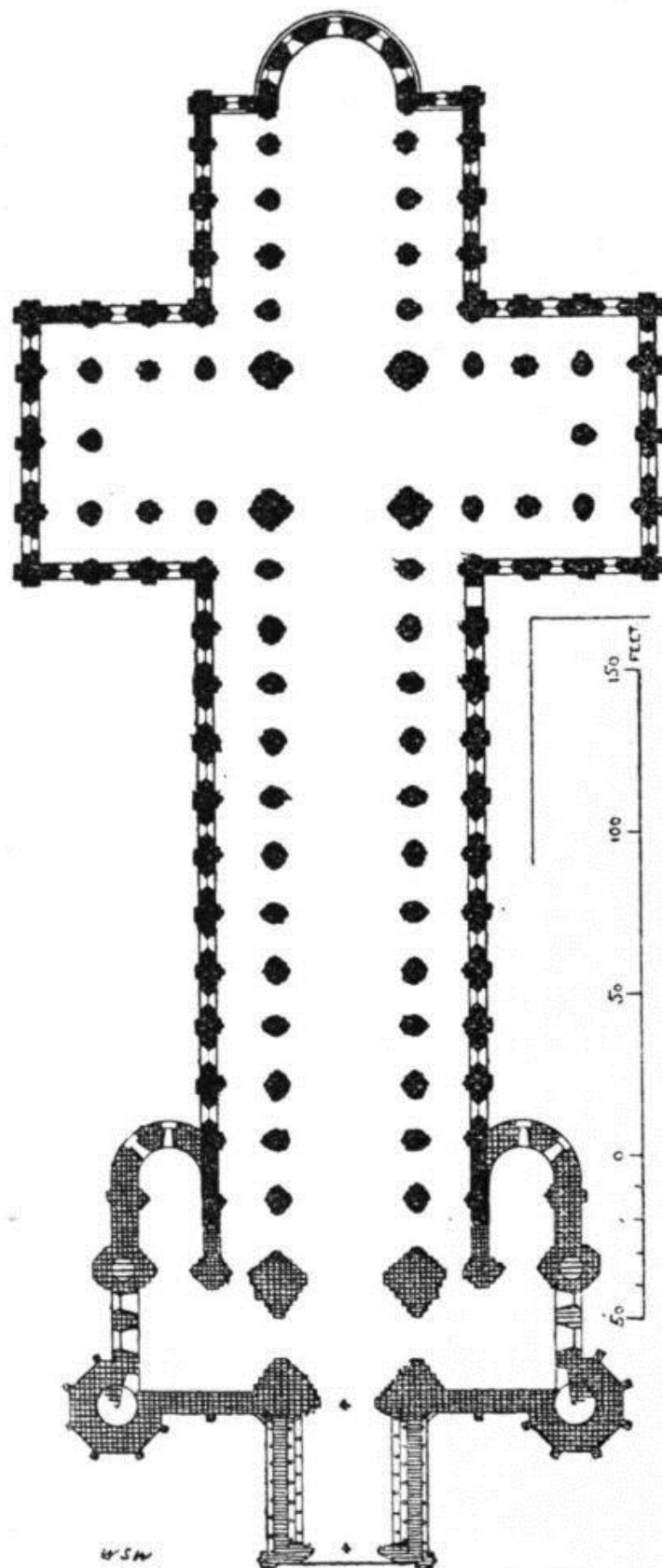
[back](#)



[back](#)



[back](#)



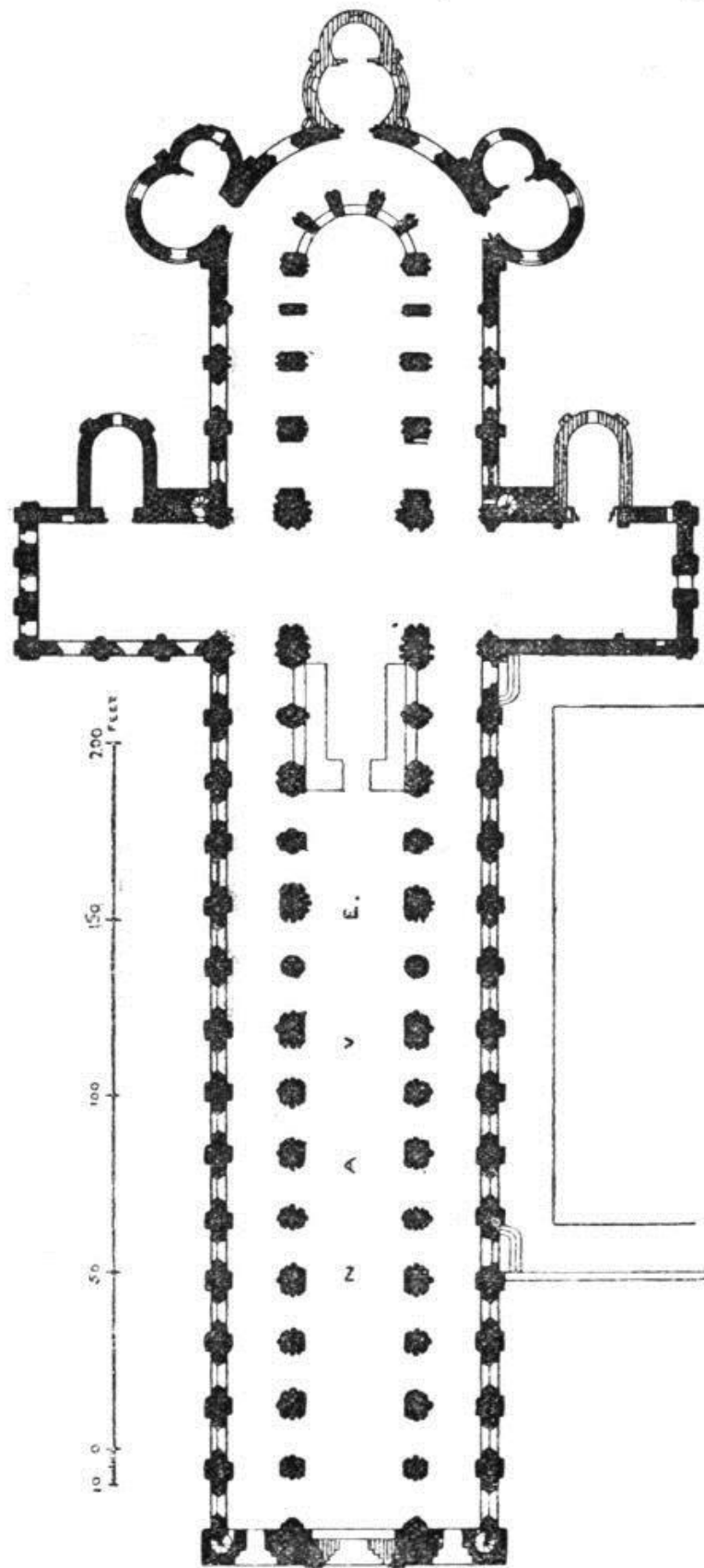
[back](#)



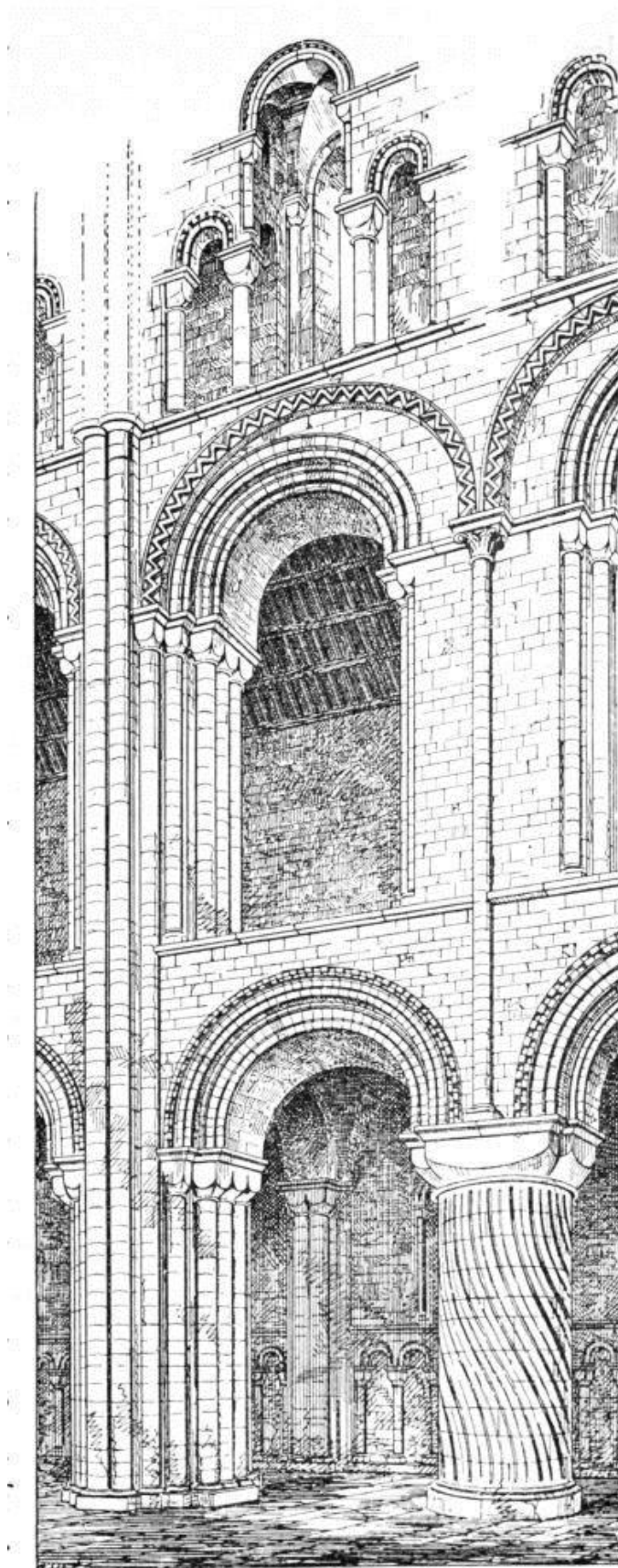
[back](#)



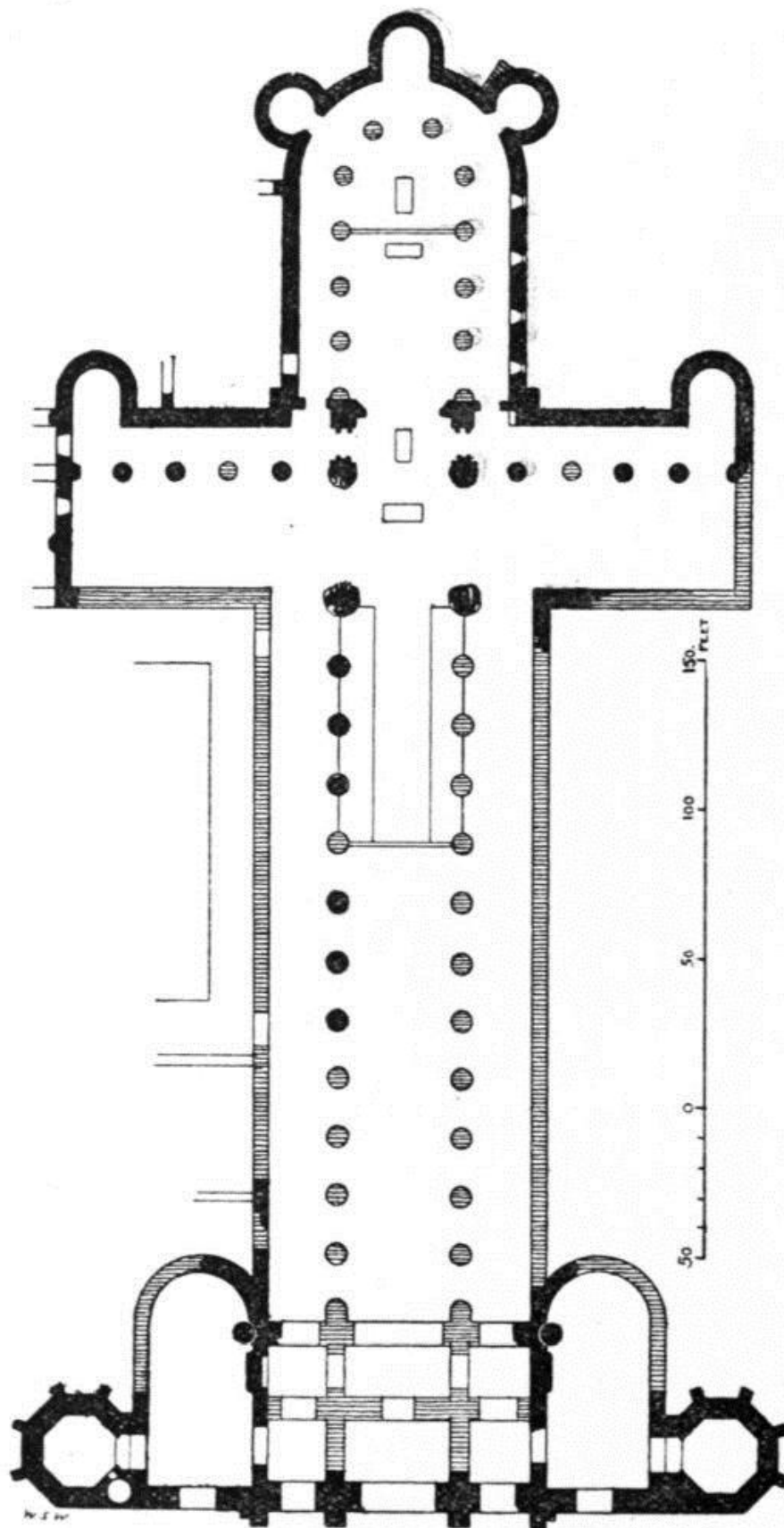
[back](#)



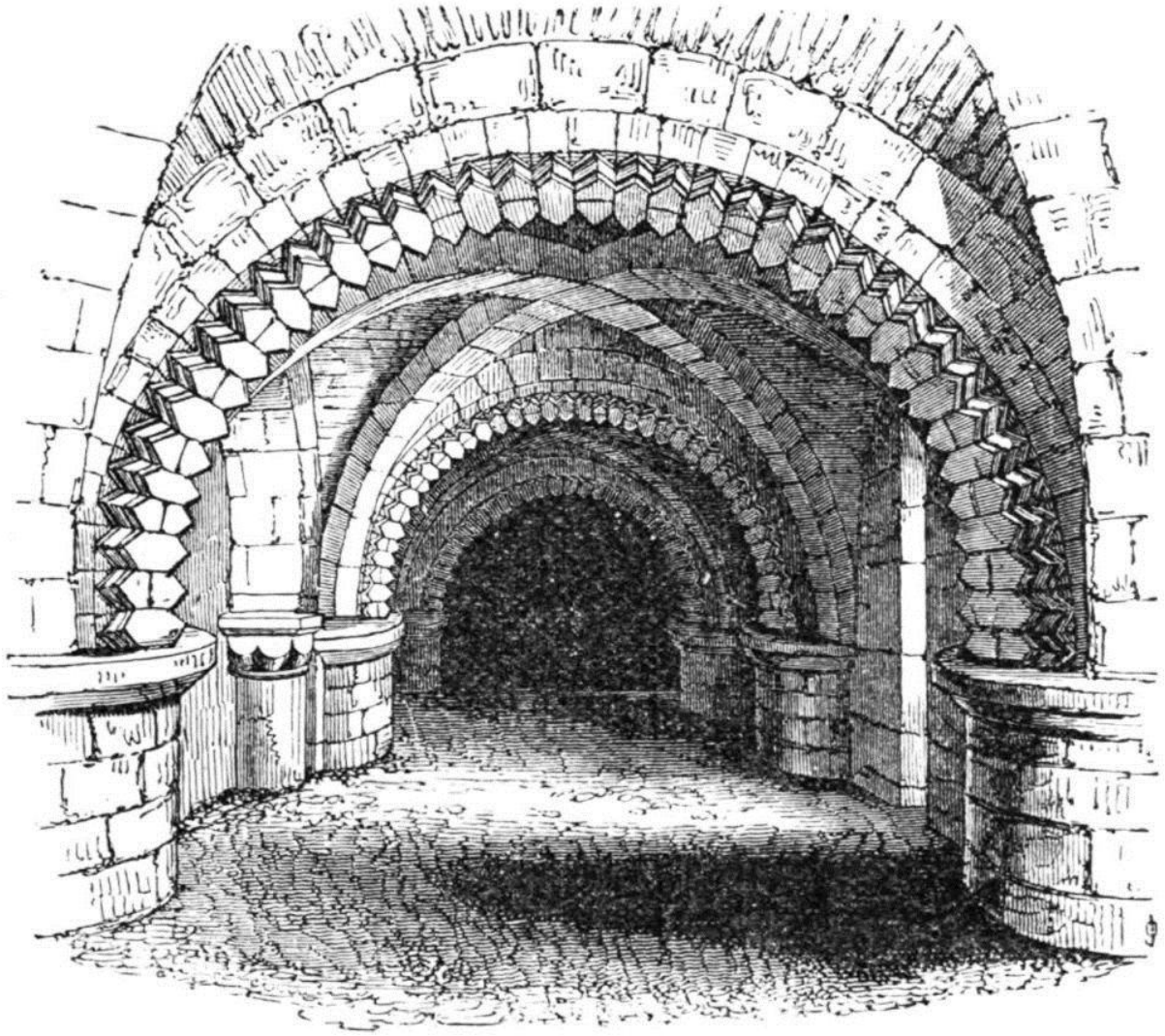
[back](#)



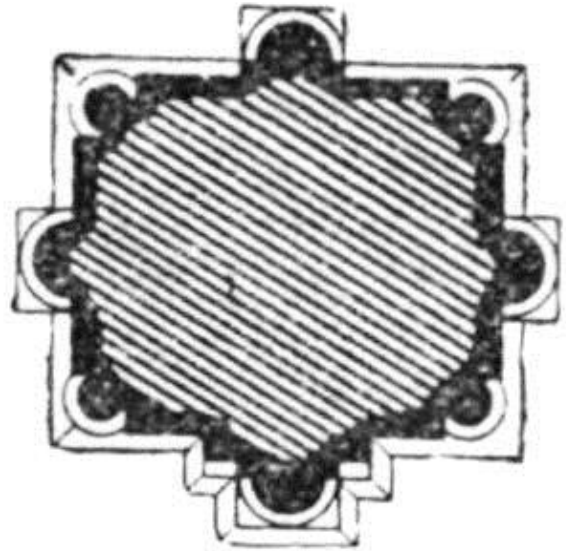
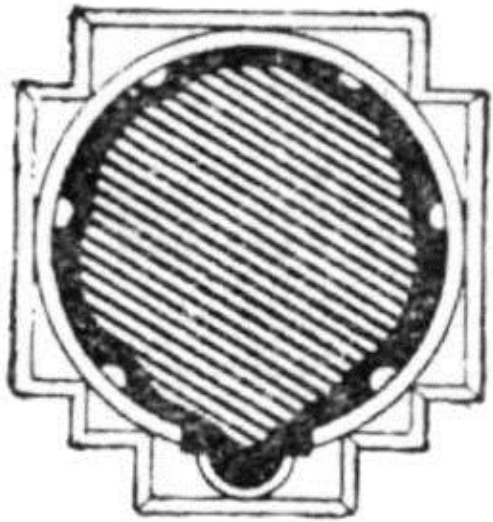
[back](#)



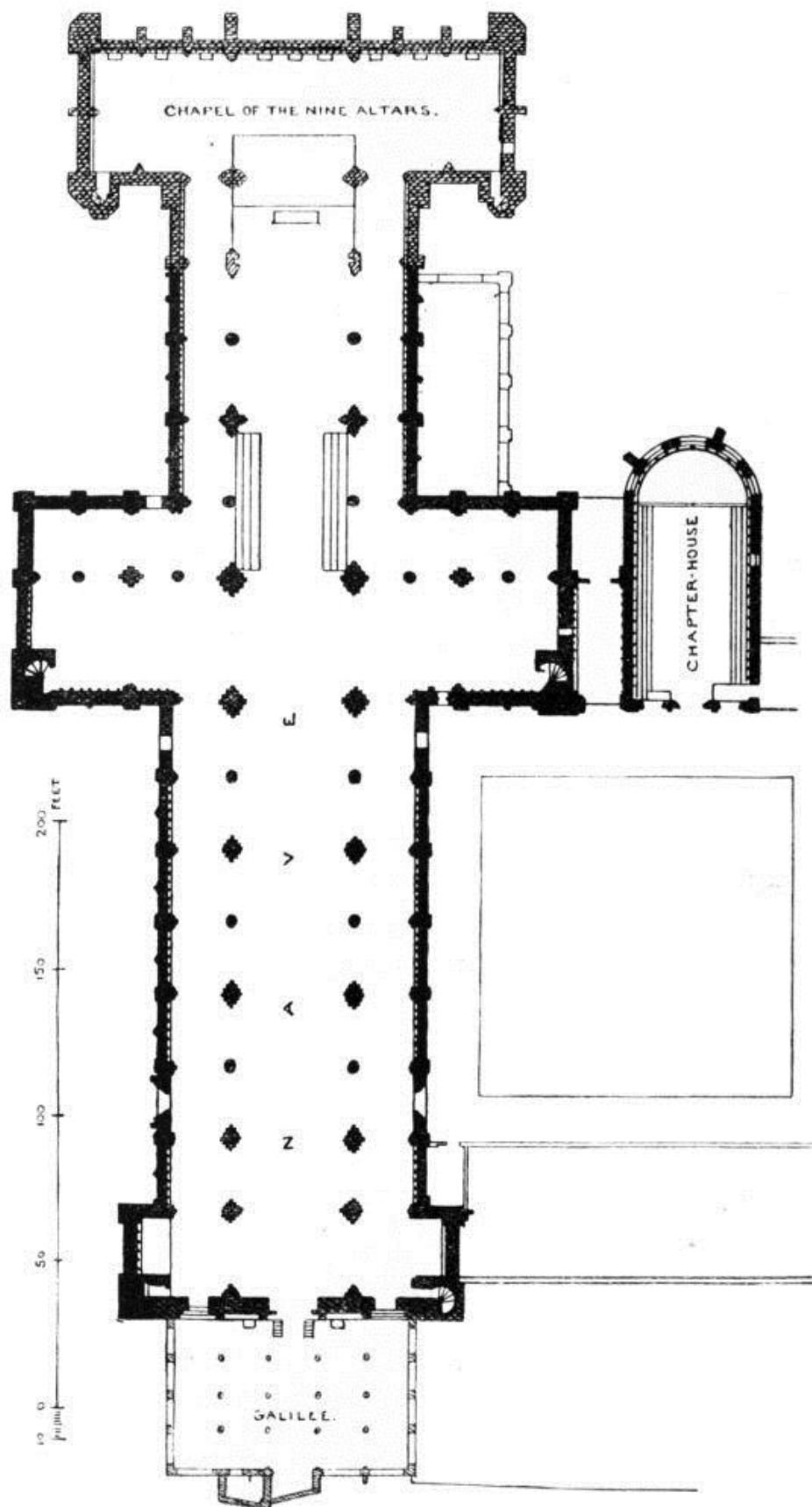
[back](#)



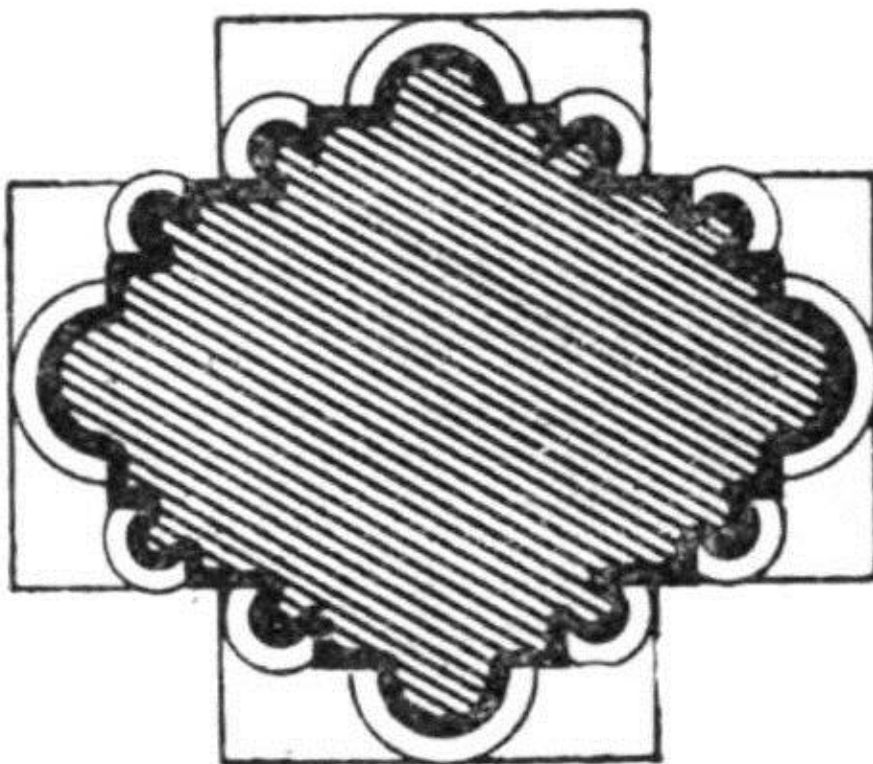
[back](#)



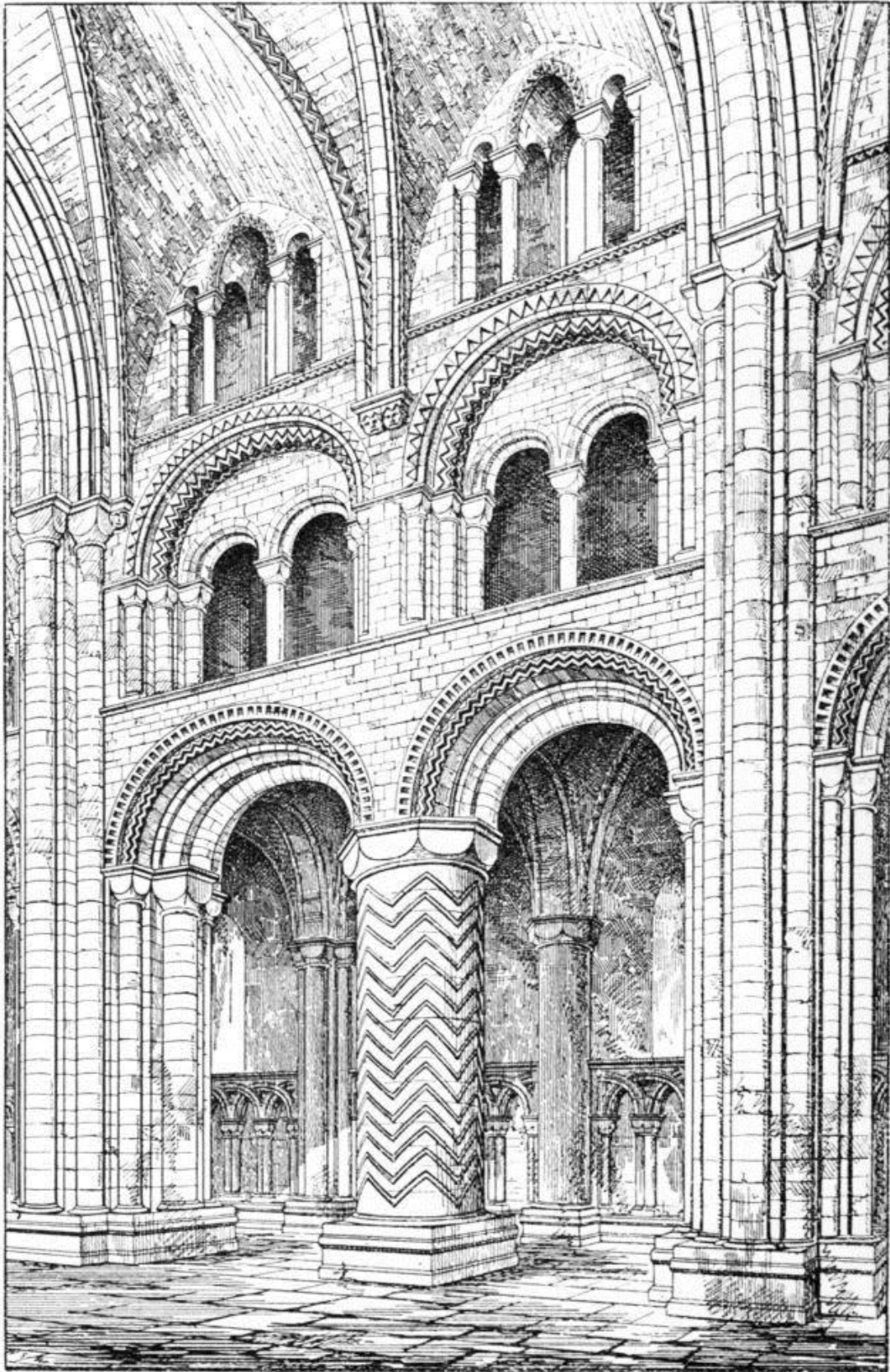
[back](#)



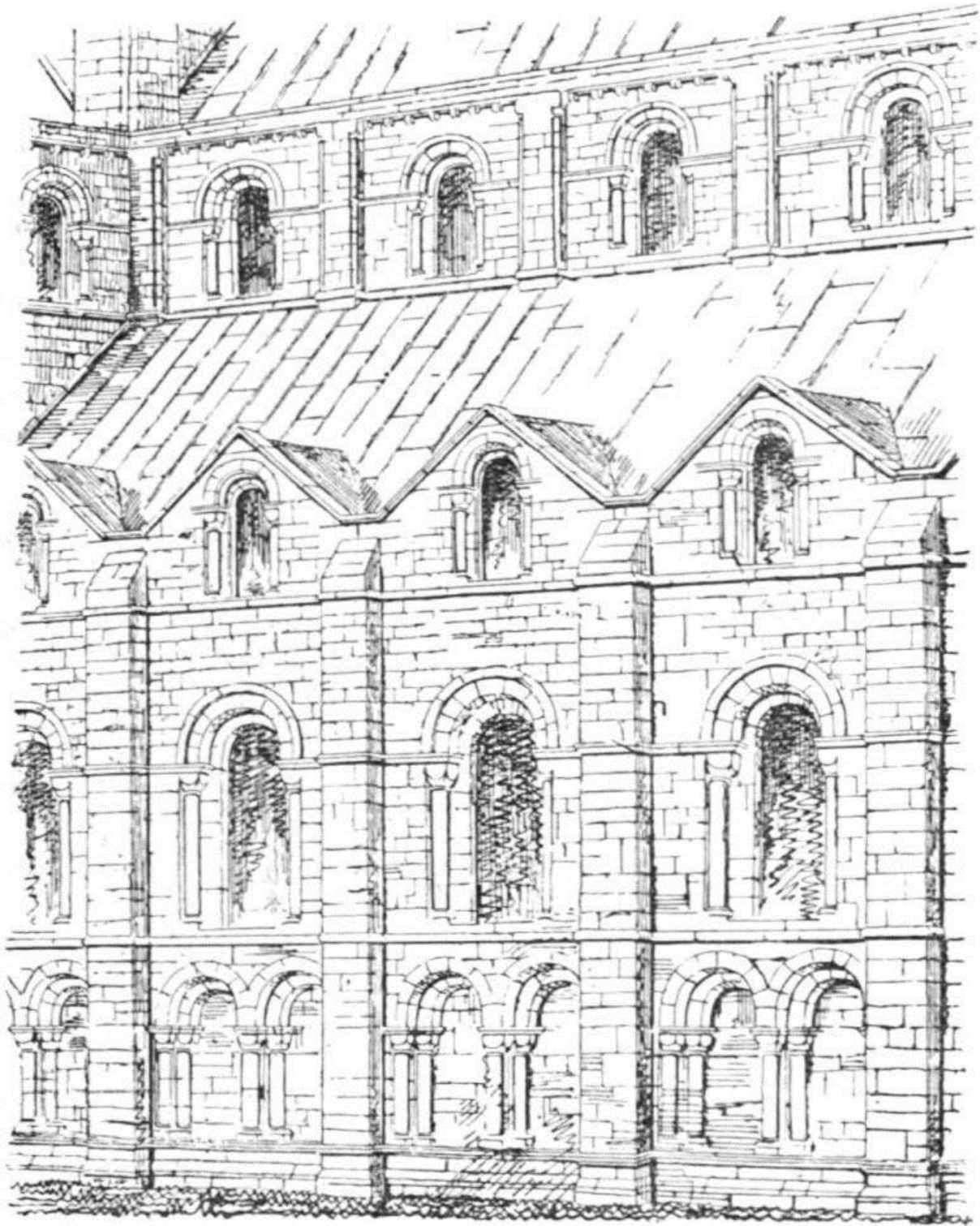
[back](#)



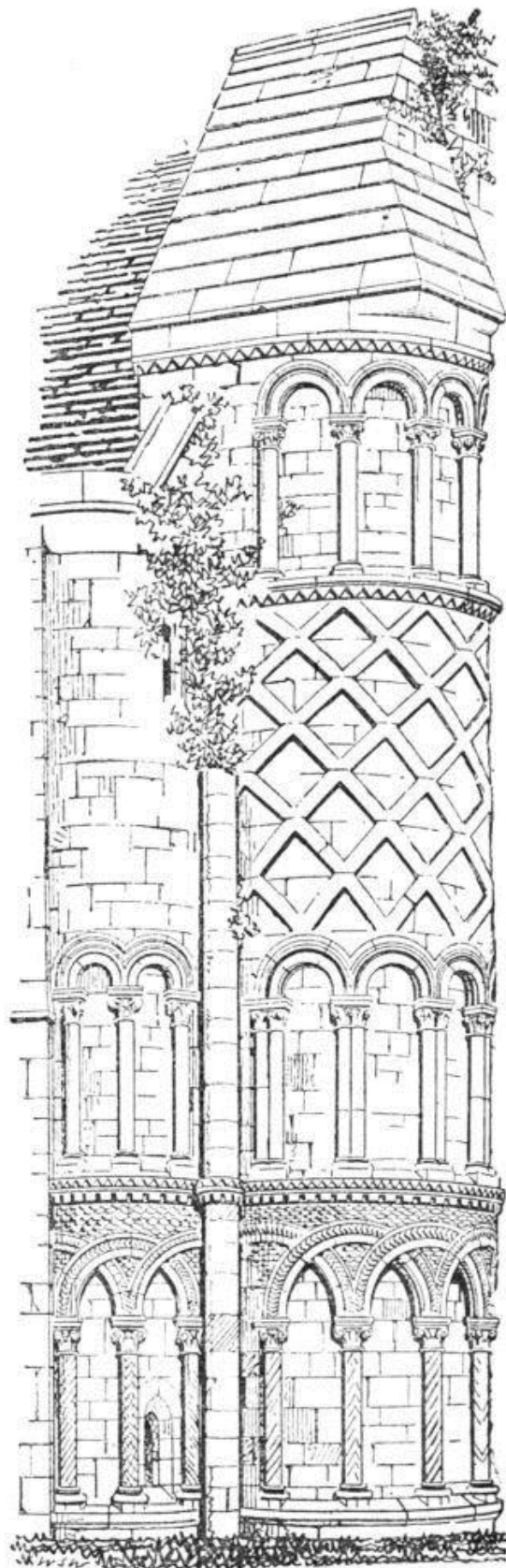
[back](#)



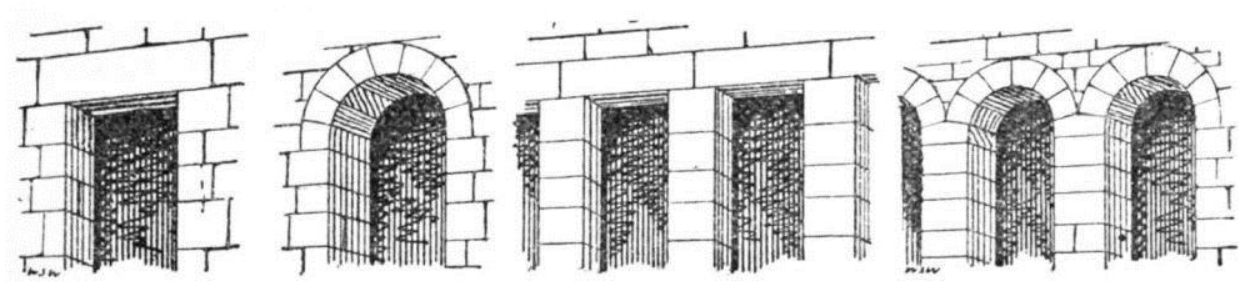
[back](#)



[back](#)



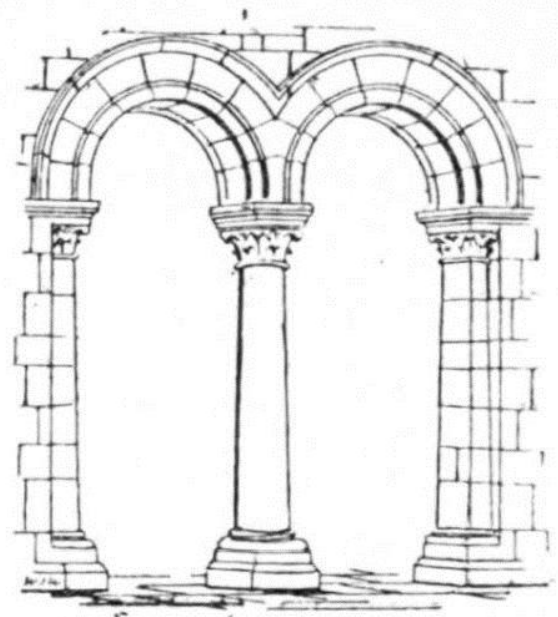
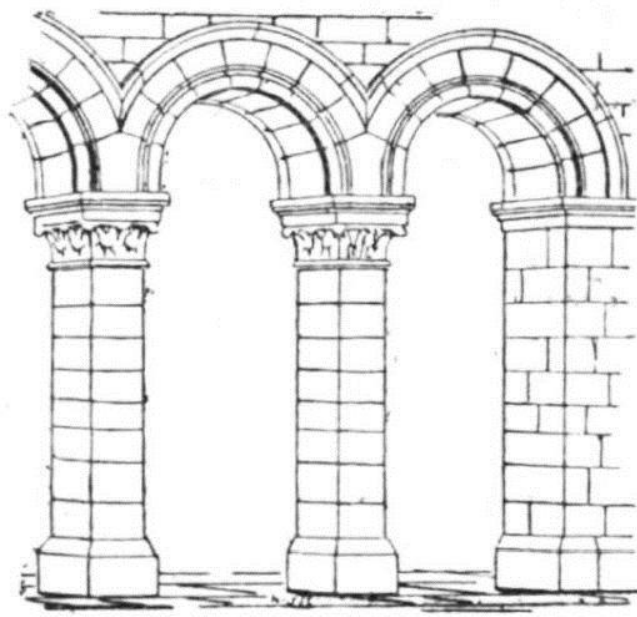
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)

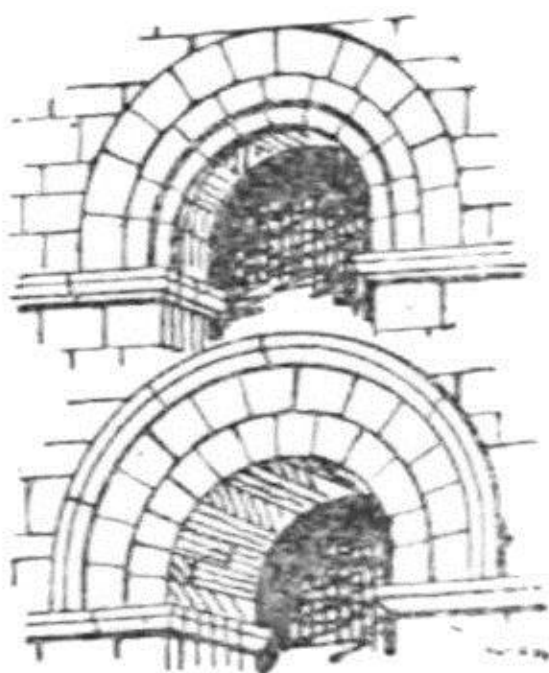


Fig. 283.

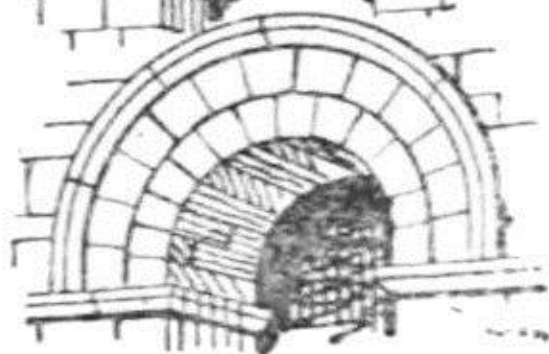
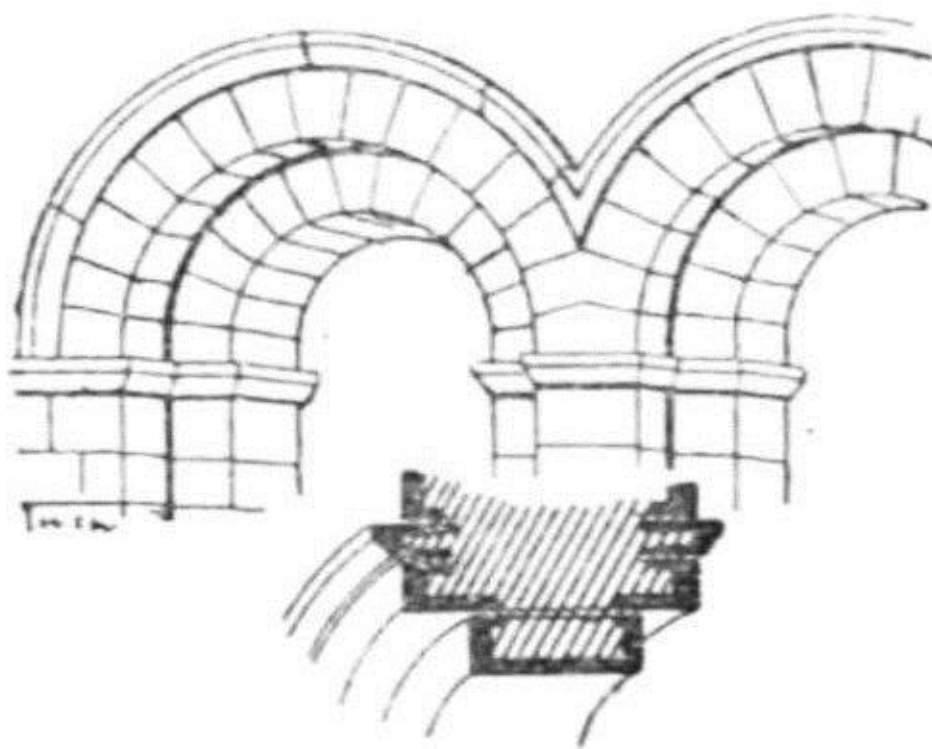
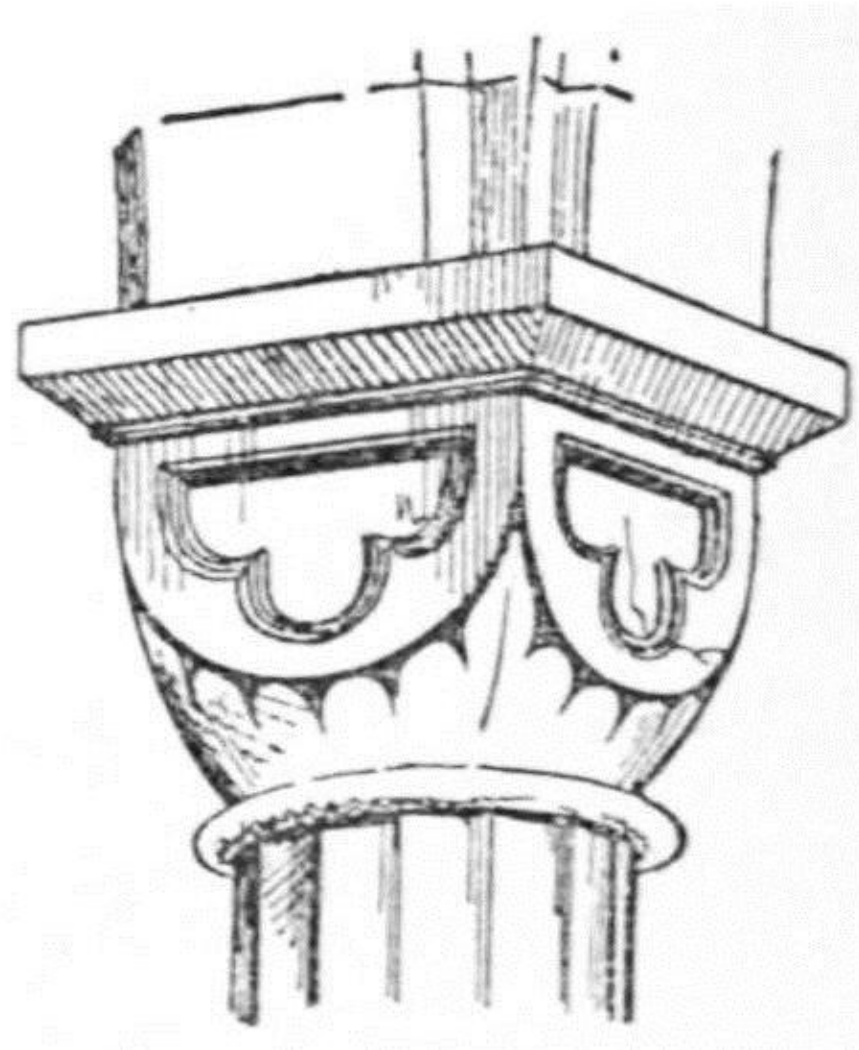


Fig. 284.

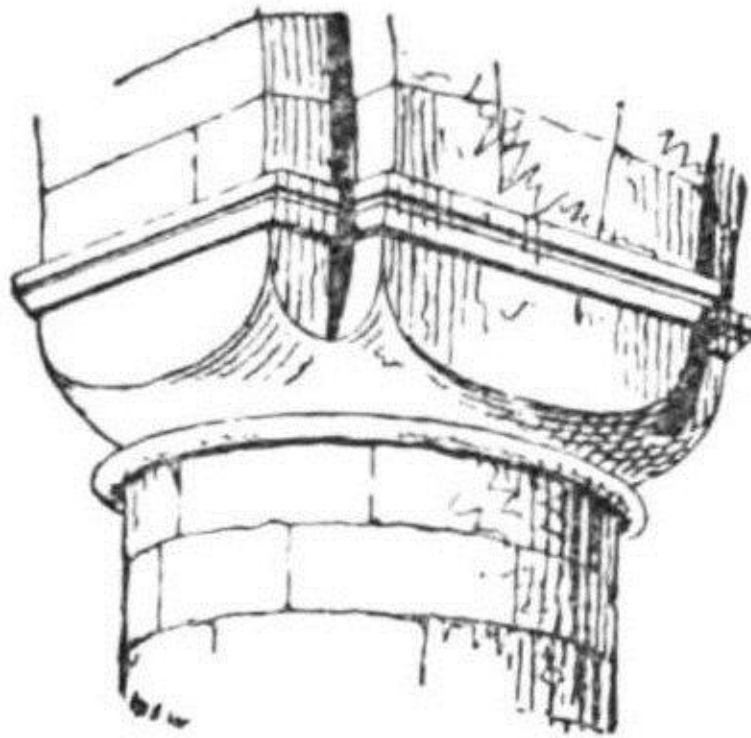
[back](#)



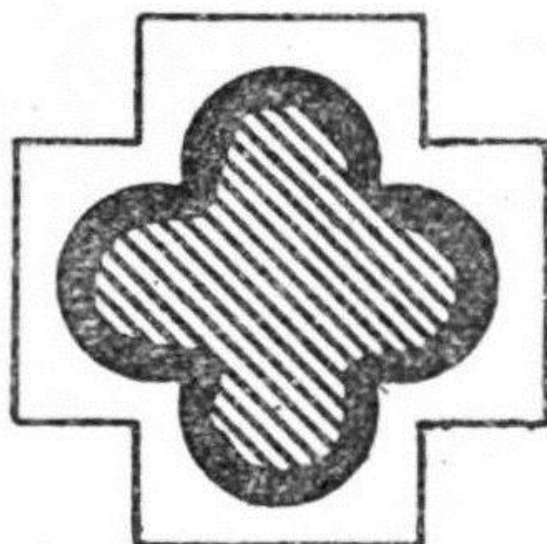
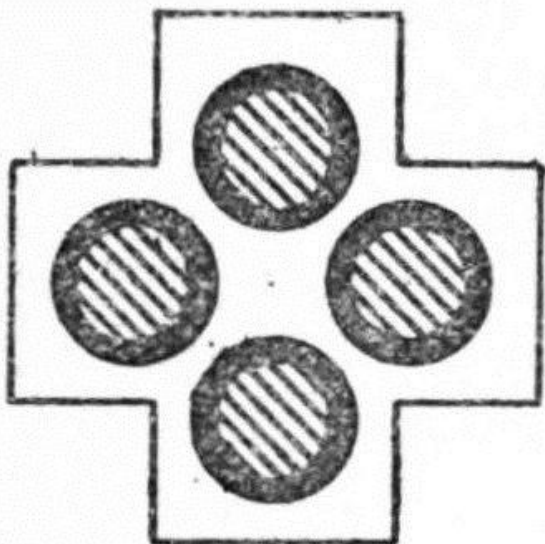
[back](#)



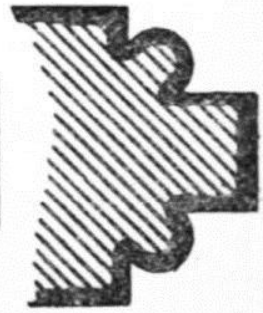
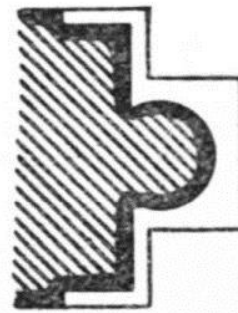
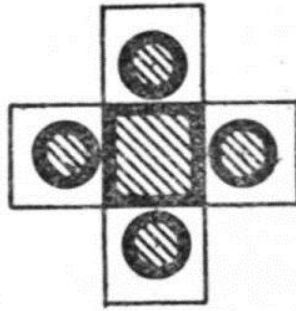
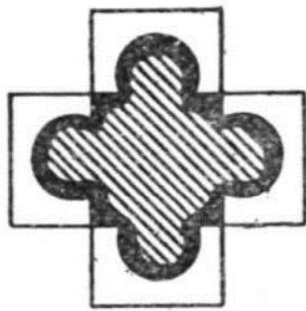
[back](#)



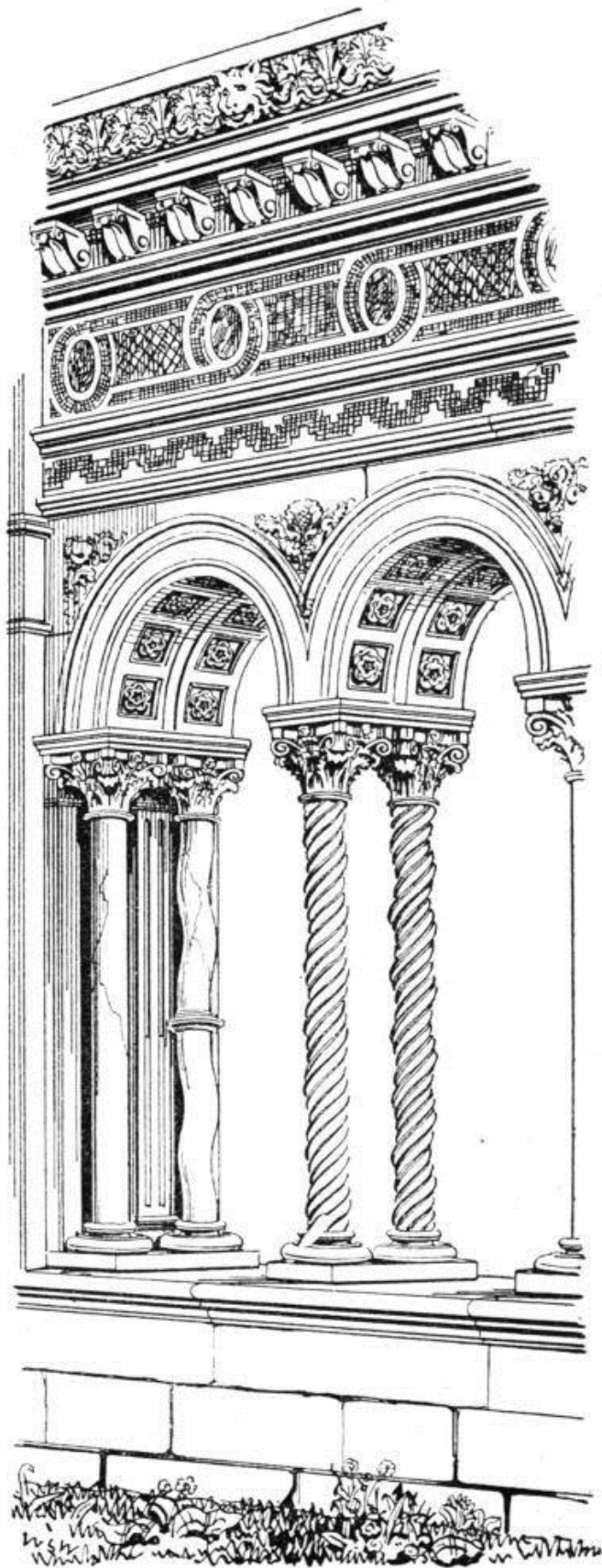
[back](#)



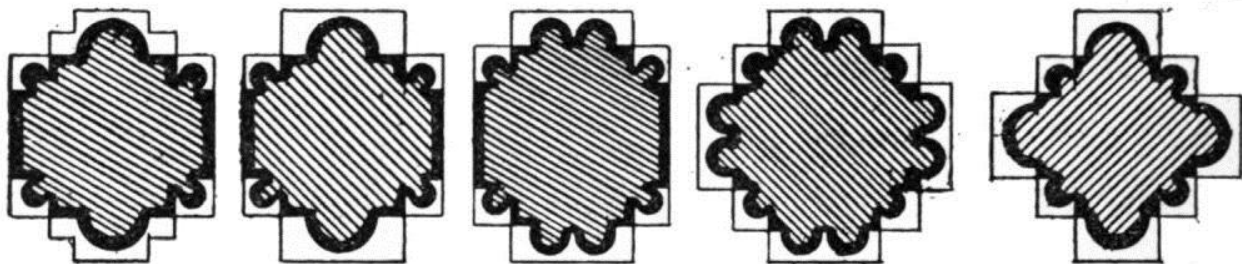
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



Fig. 300.

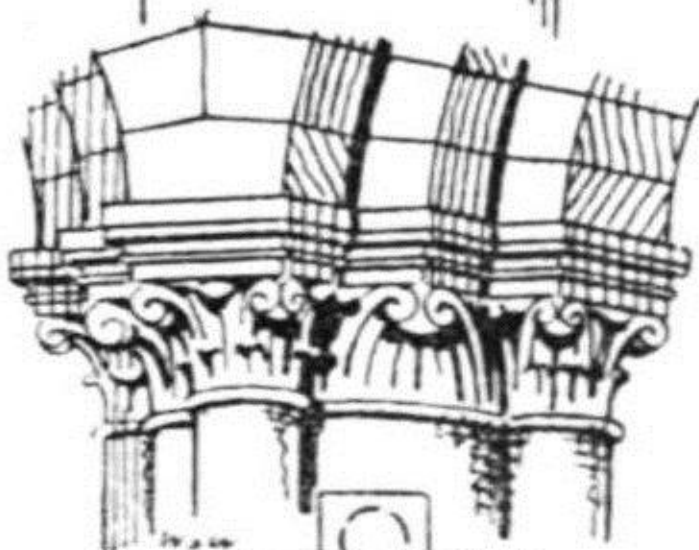
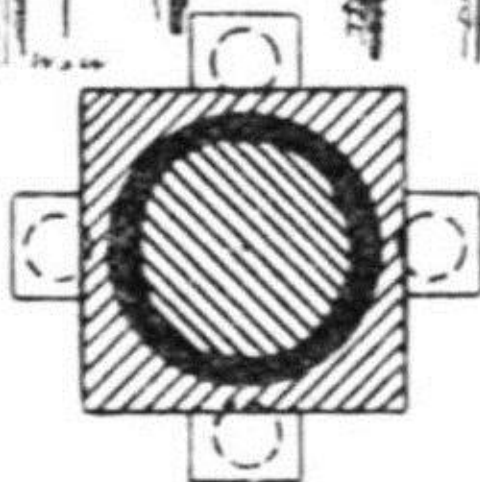
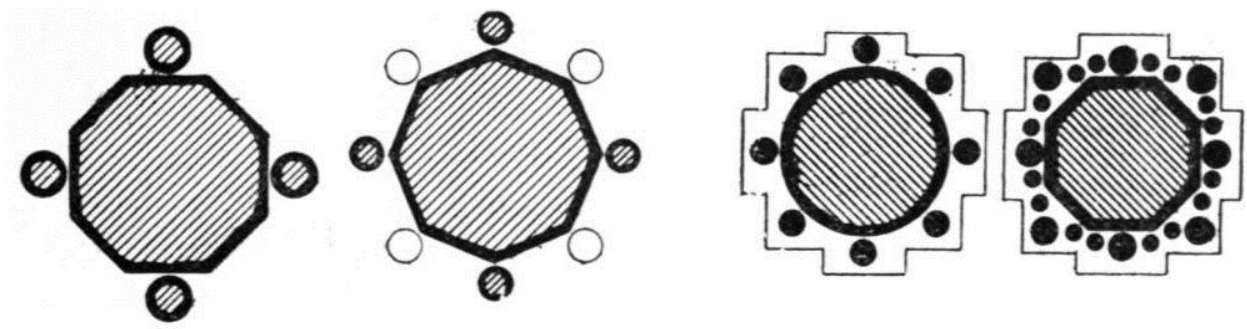


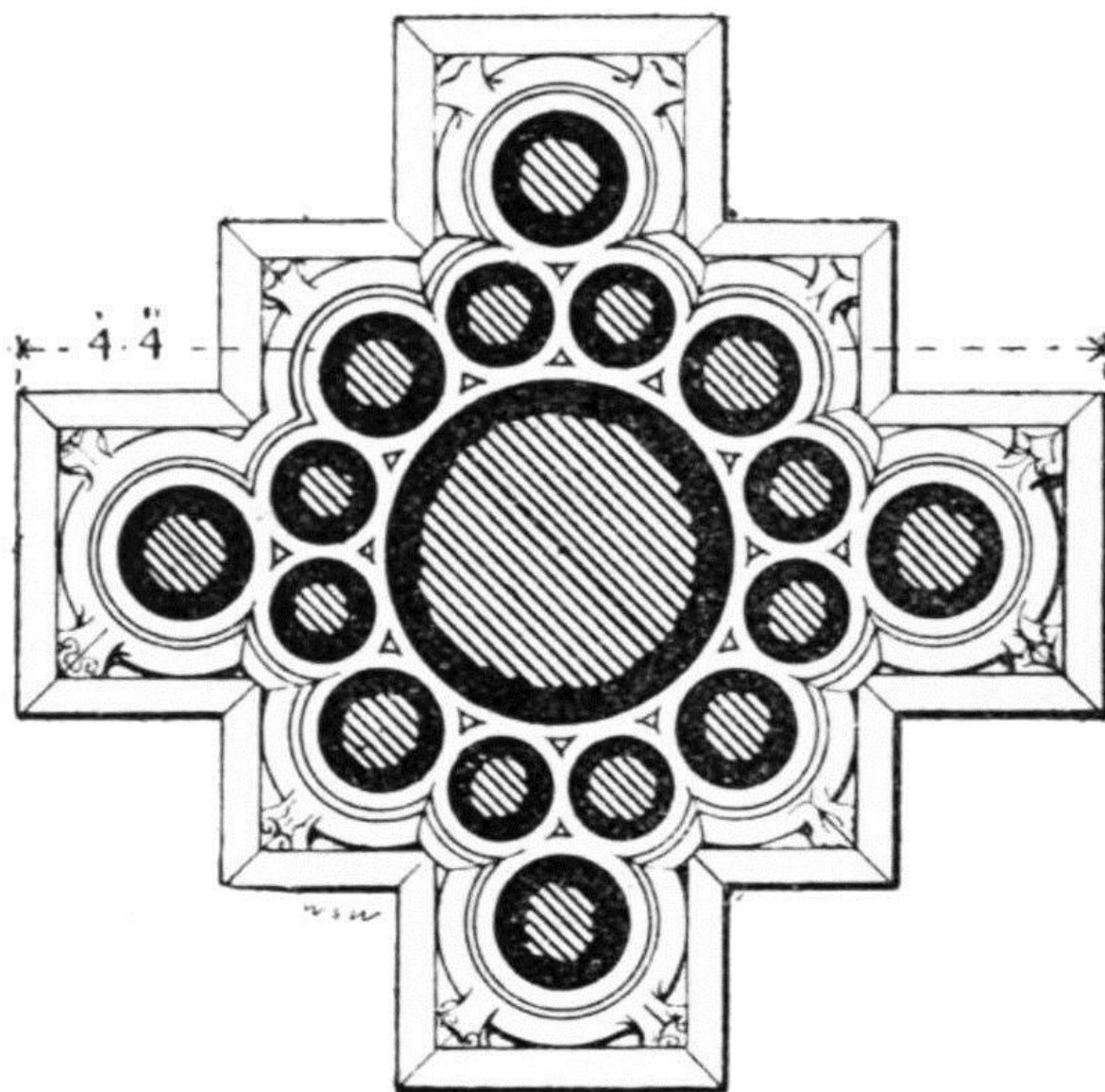
Fig. 301.



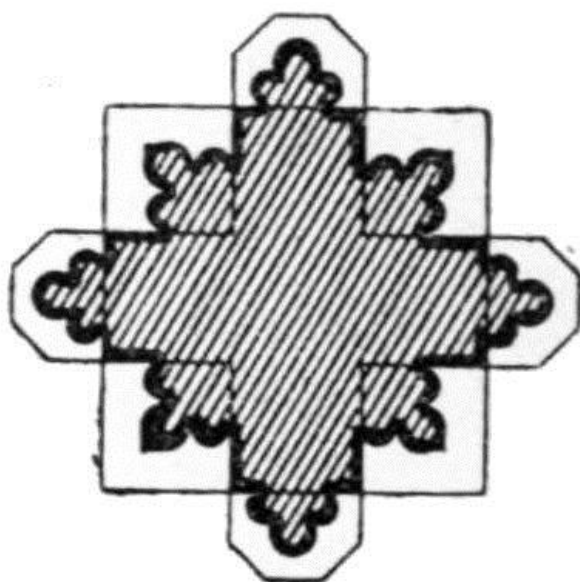
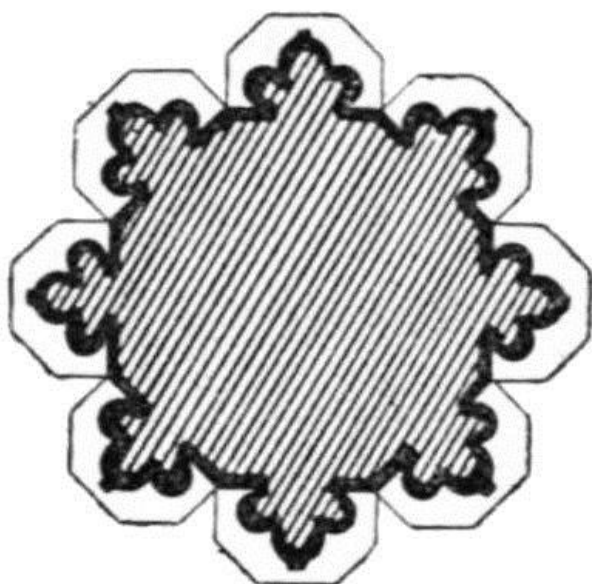
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)

Fig. 309.

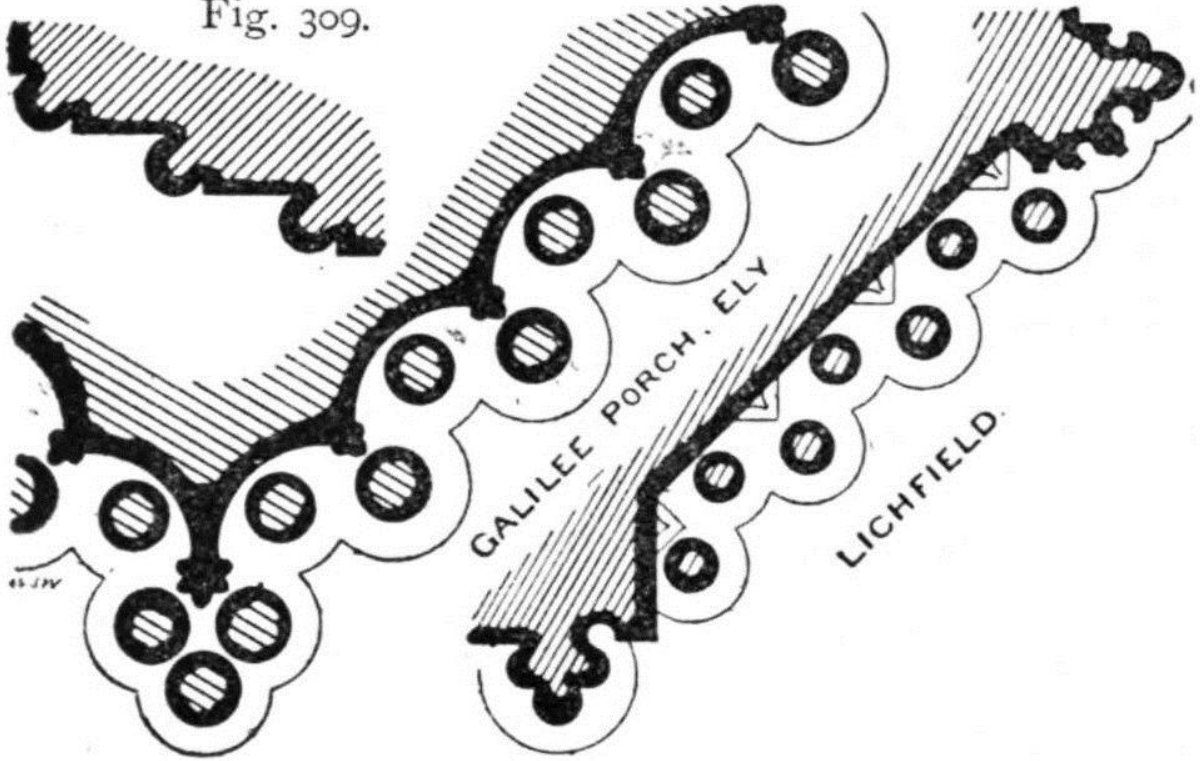


Fig. 310.

Fig. 311.

[back](#)



[back](#)

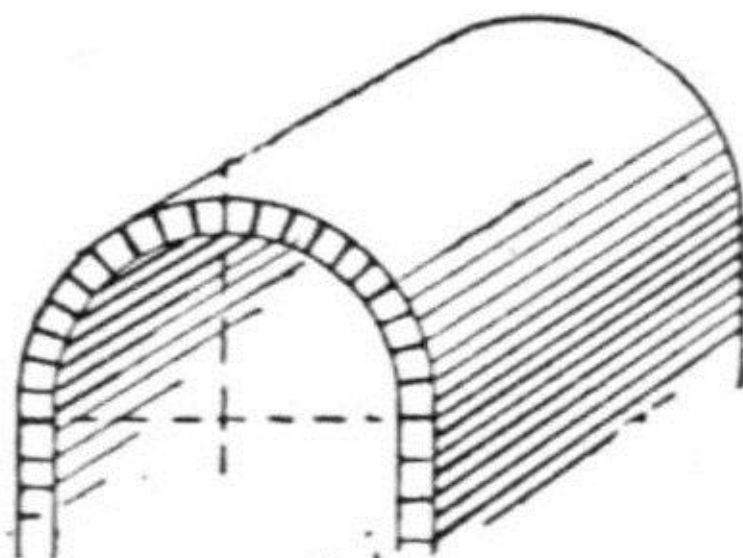


Fig. 313.

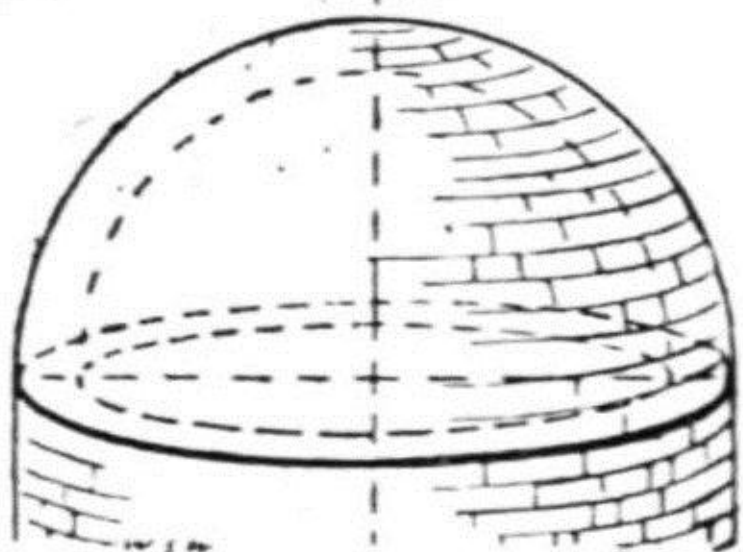
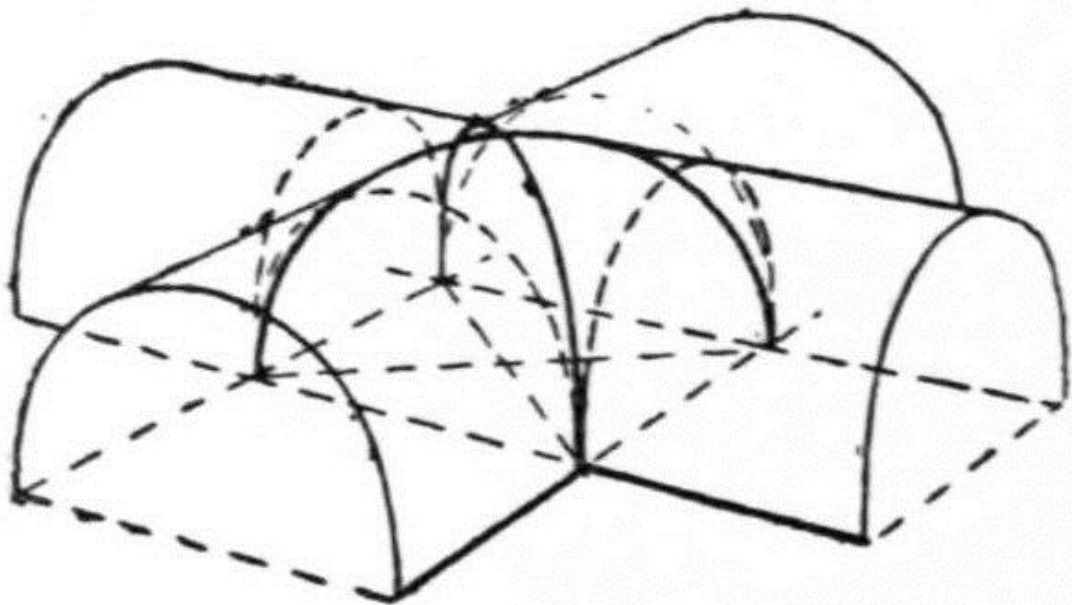
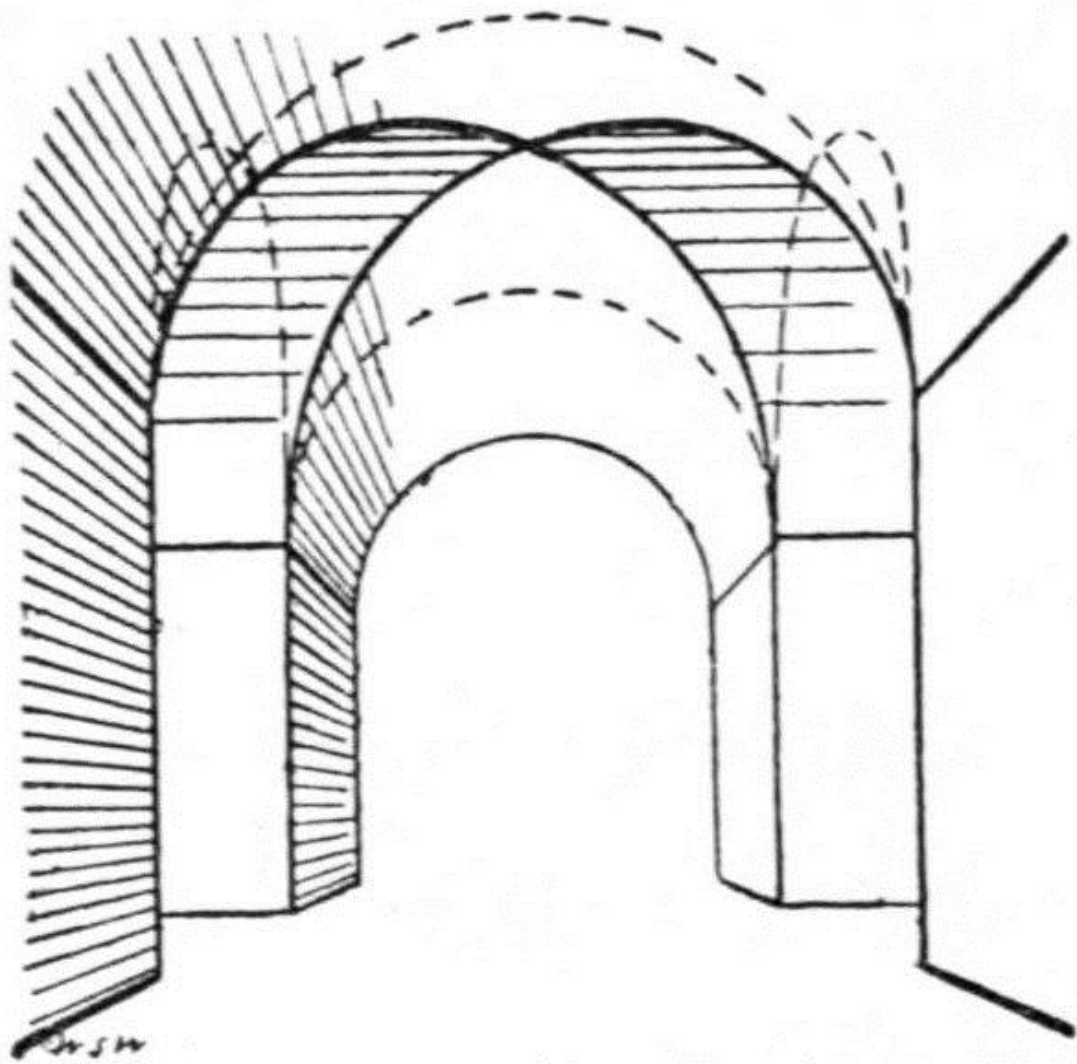
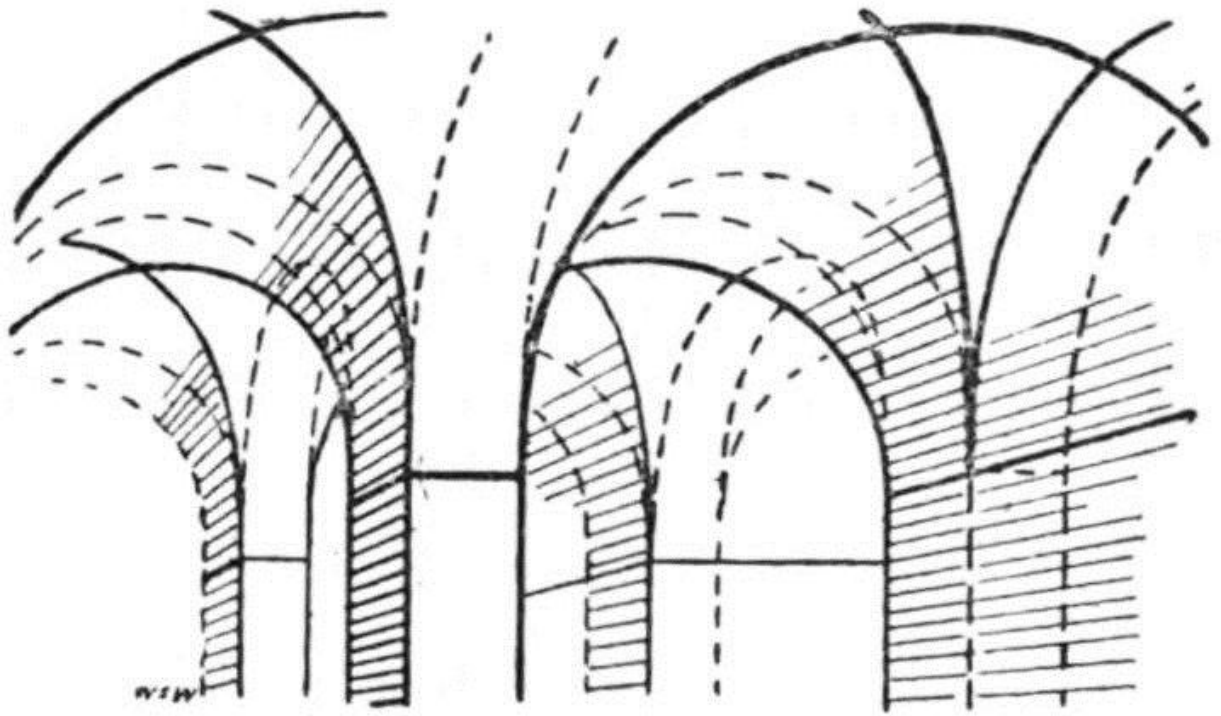


Fig. 314.

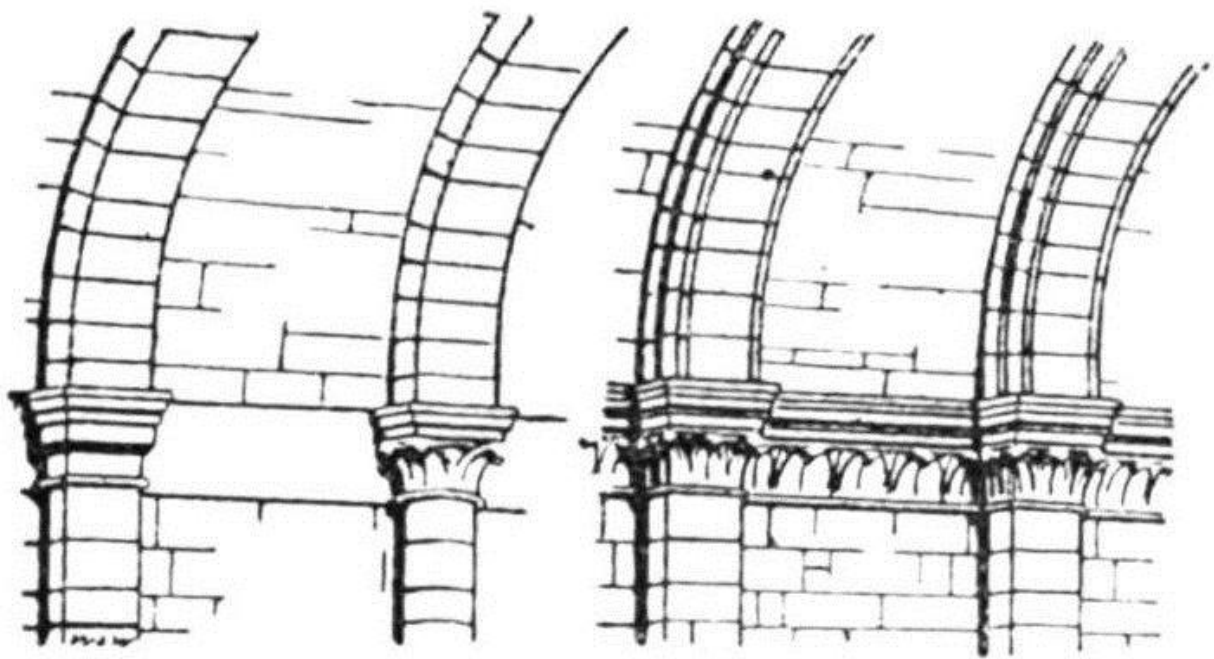
[back](#)



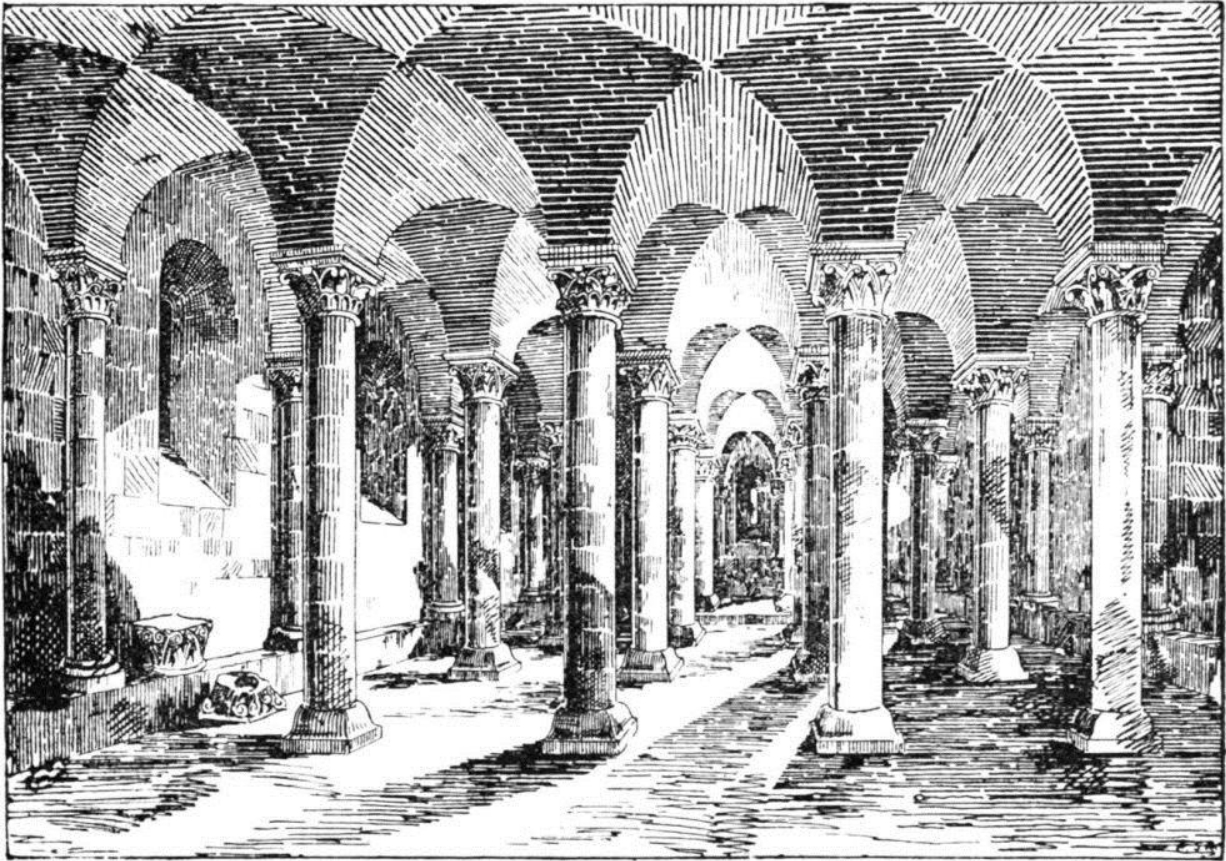
[back](#)



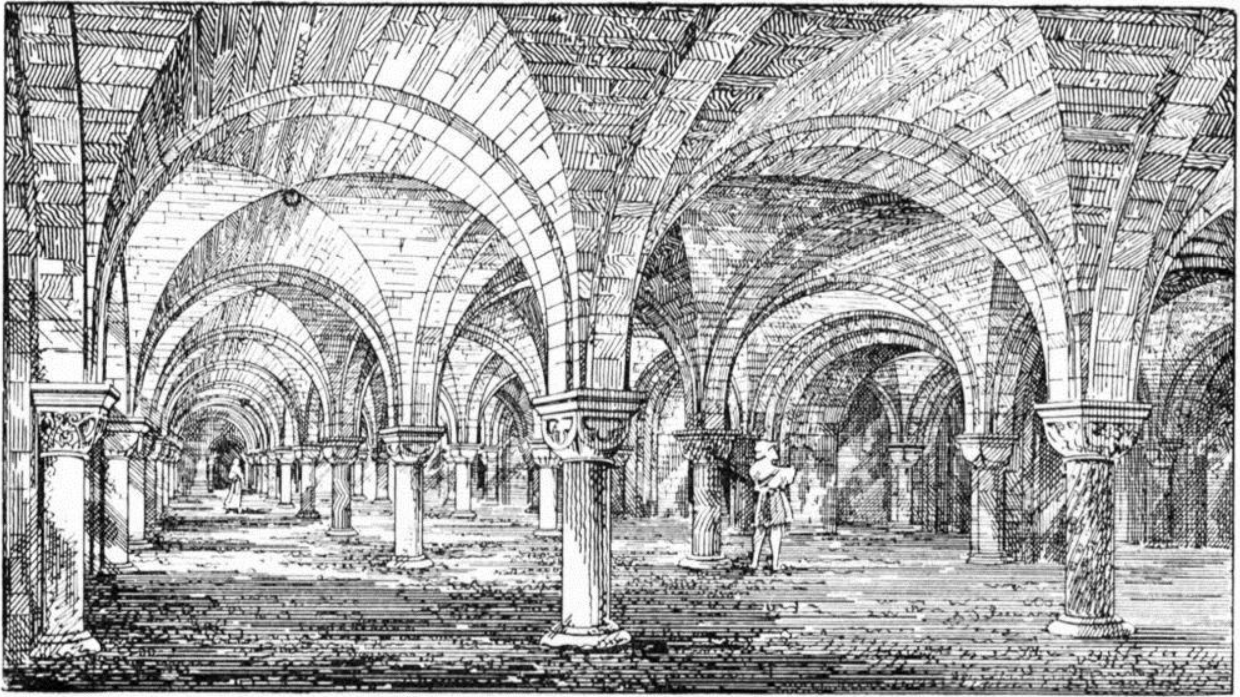
[back](#)



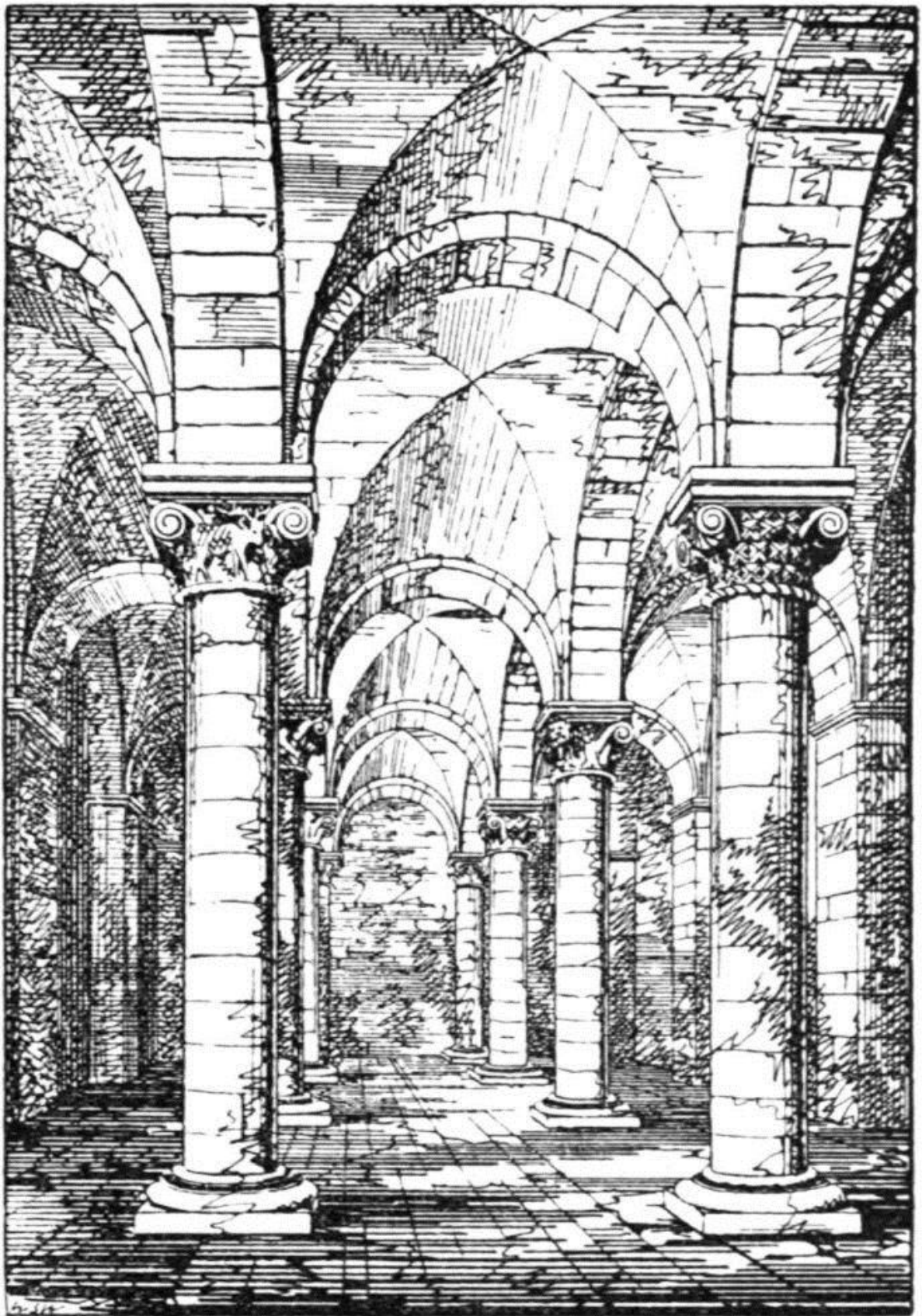
[back](#)



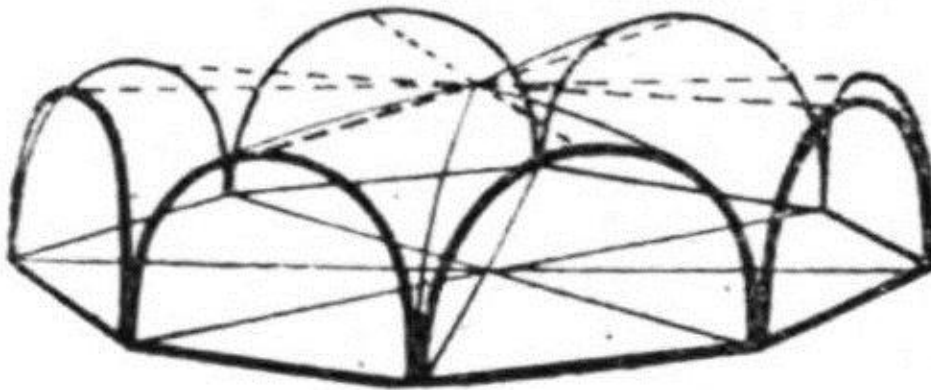
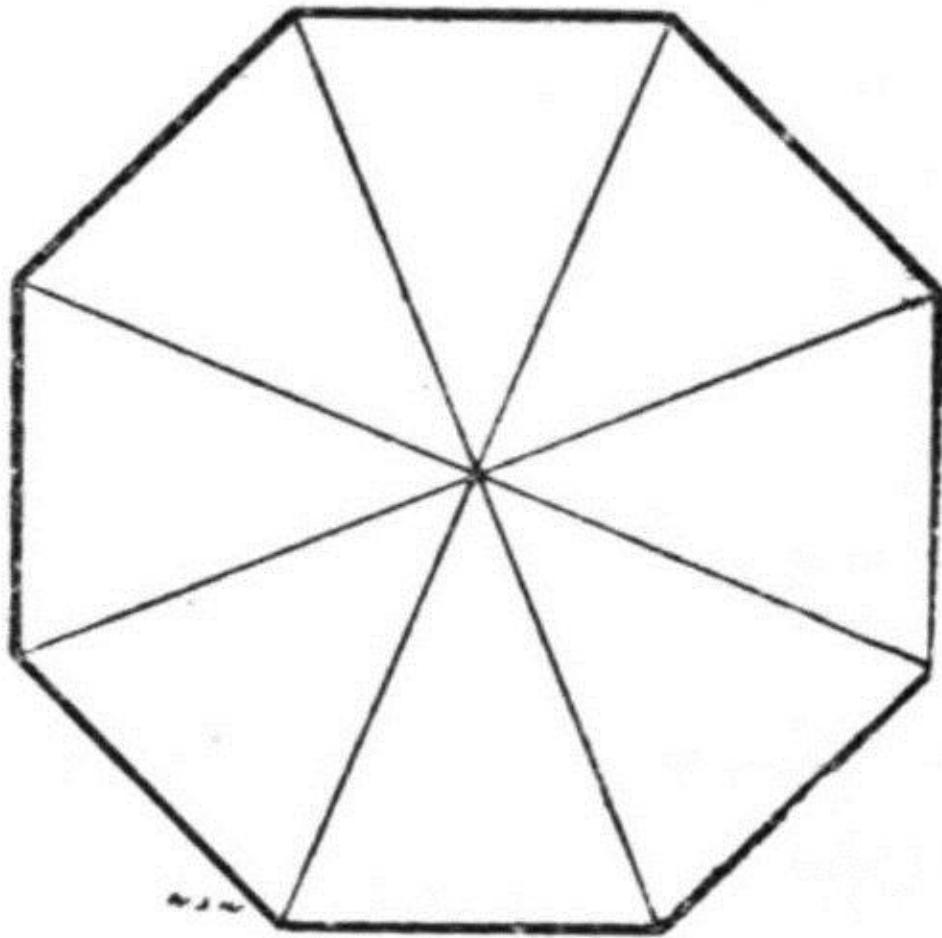
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)

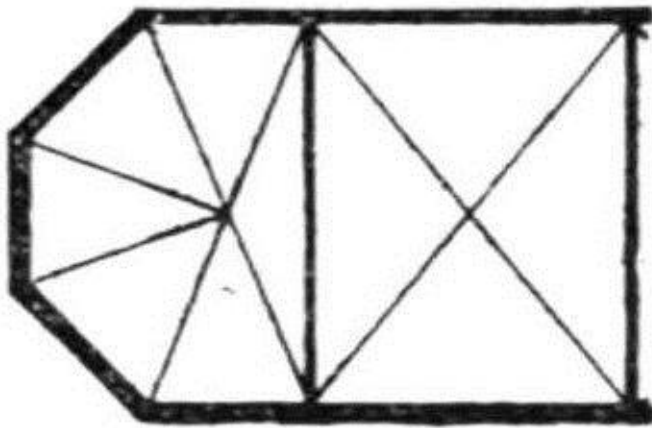


Fig. 323.

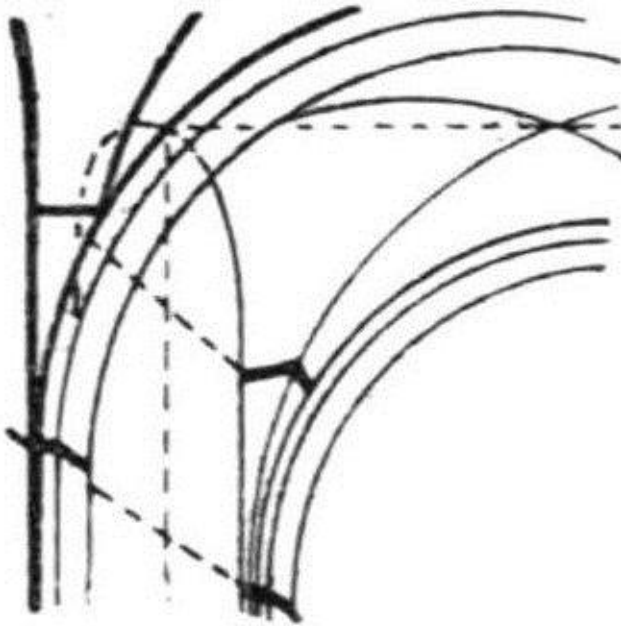
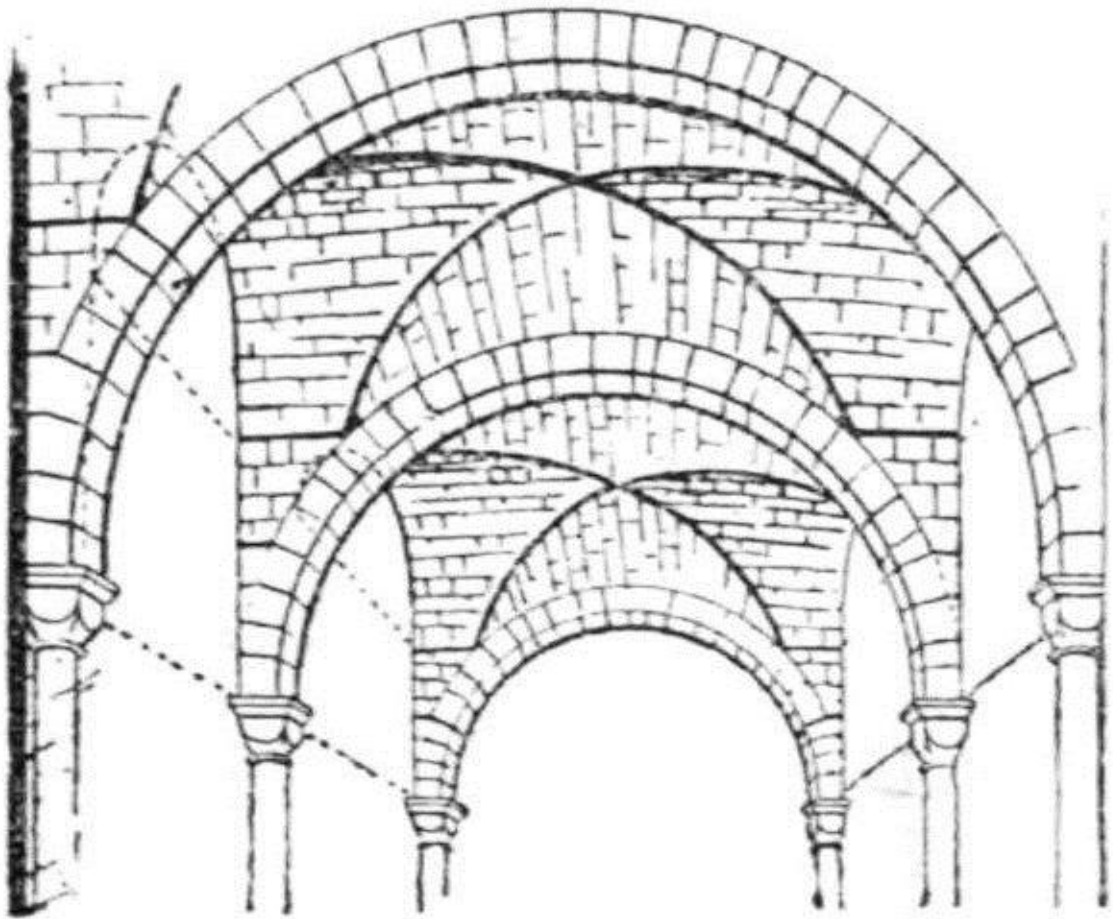
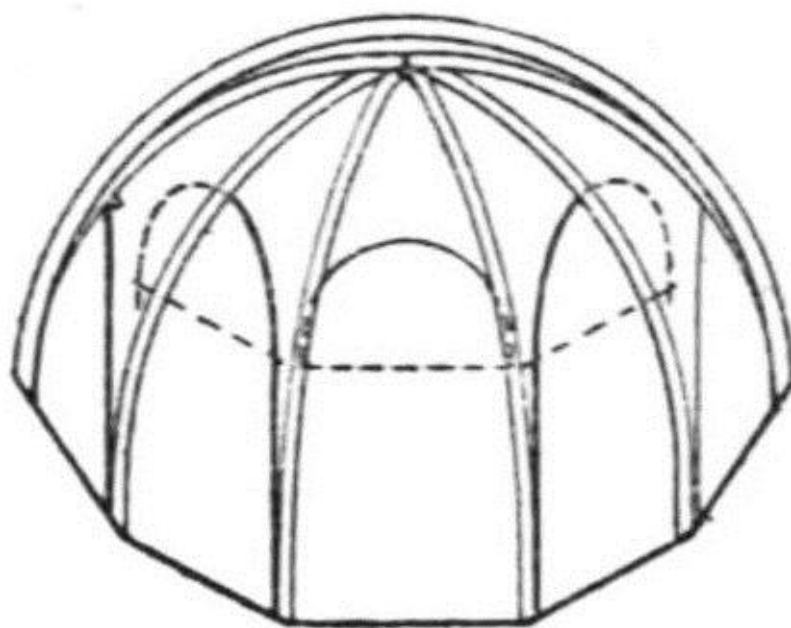


Fig. 324.

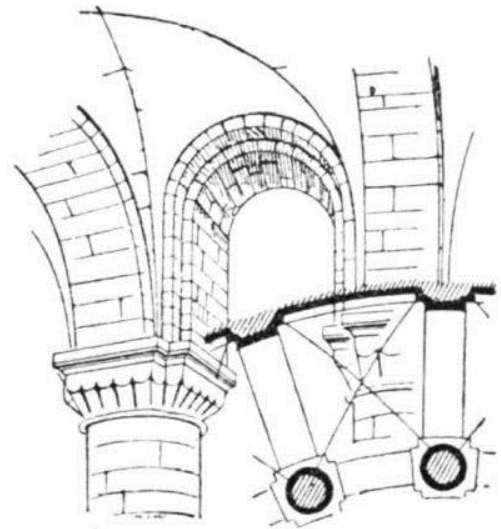
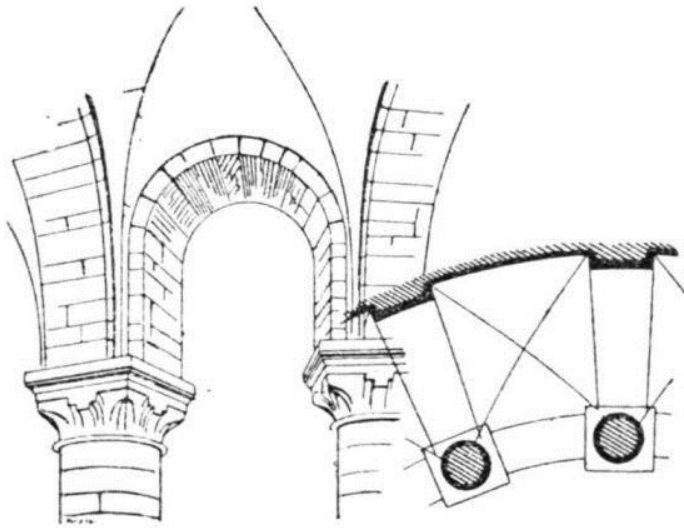
[back](#)



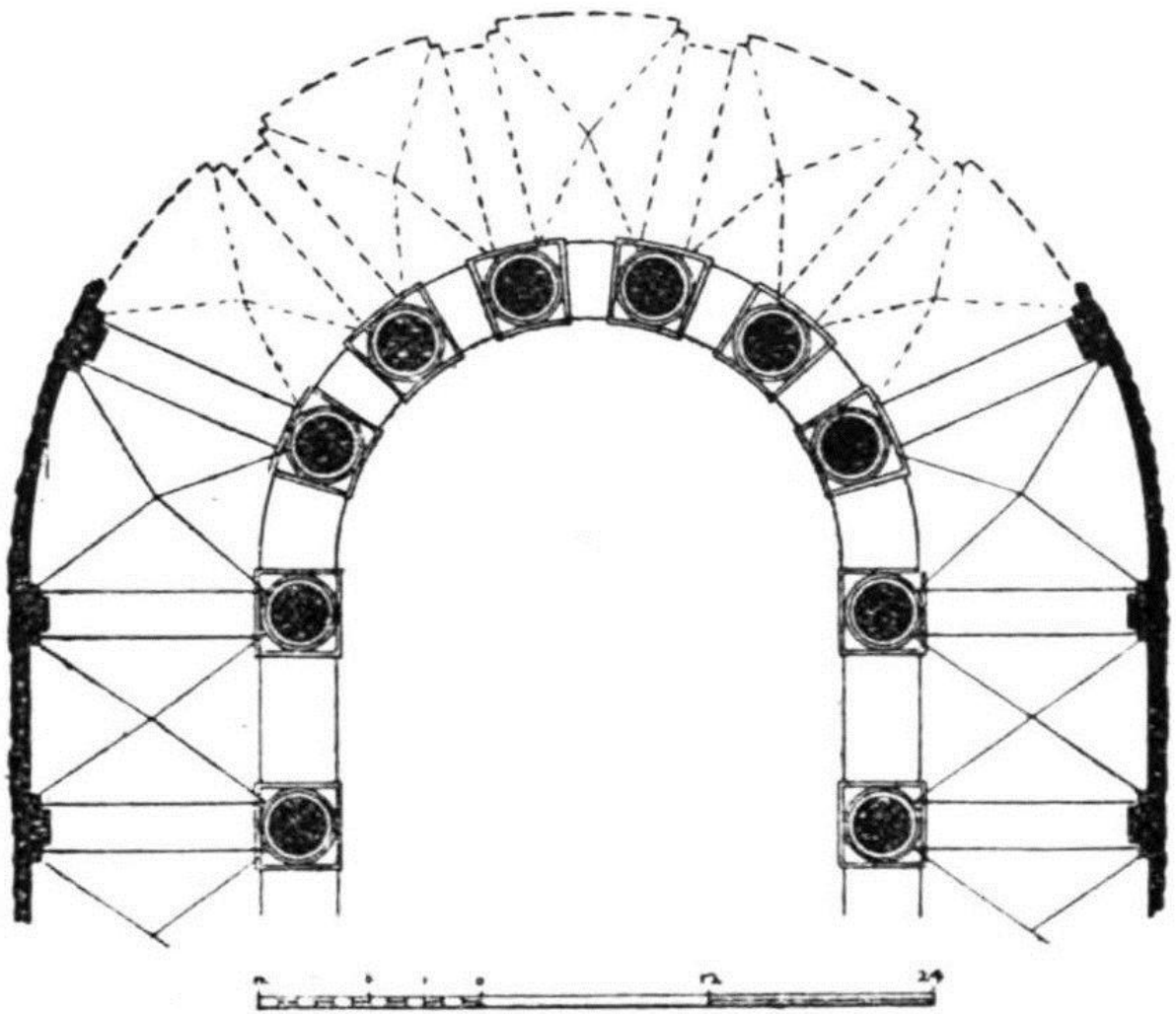
[back](#)



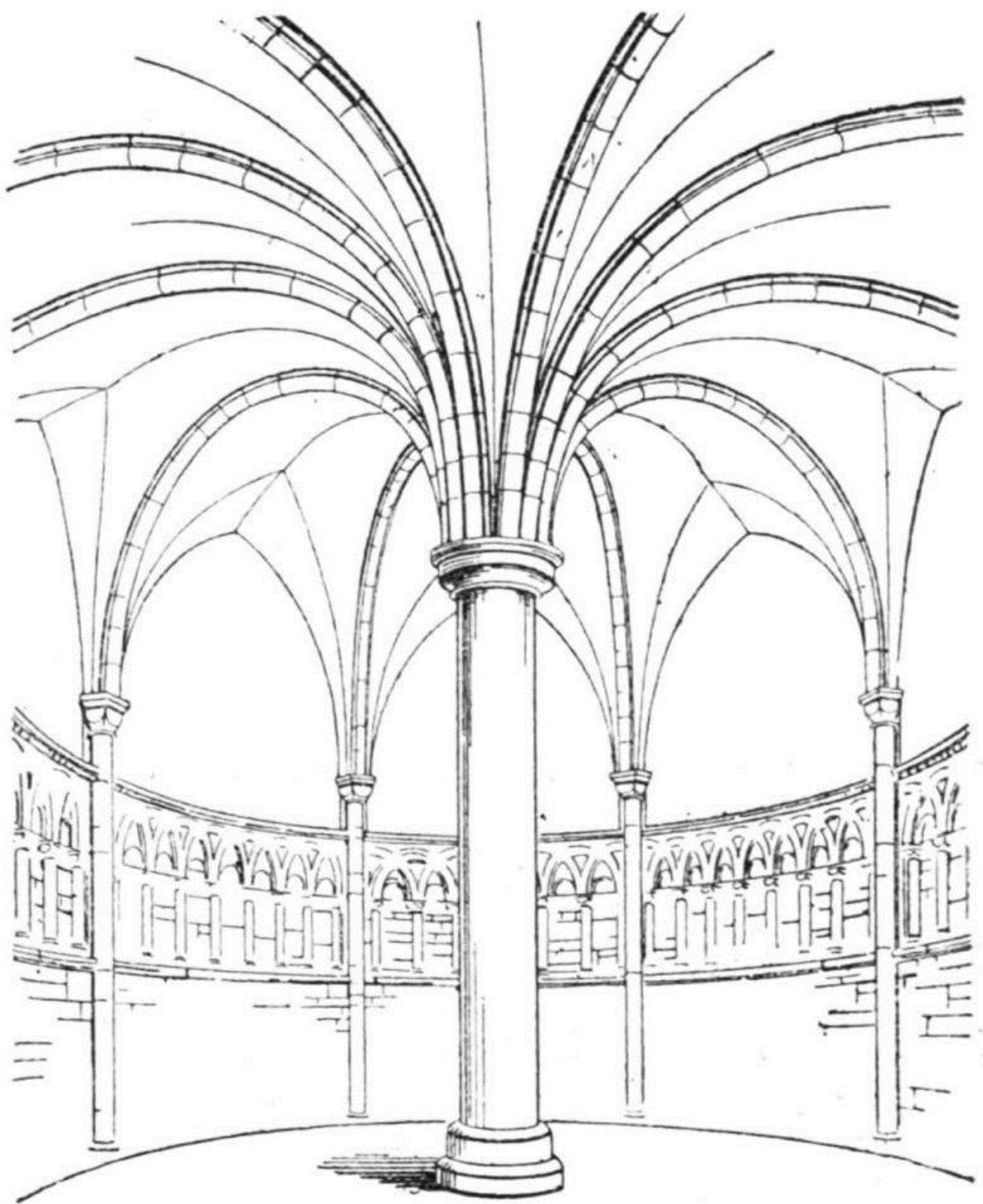
[back](#)



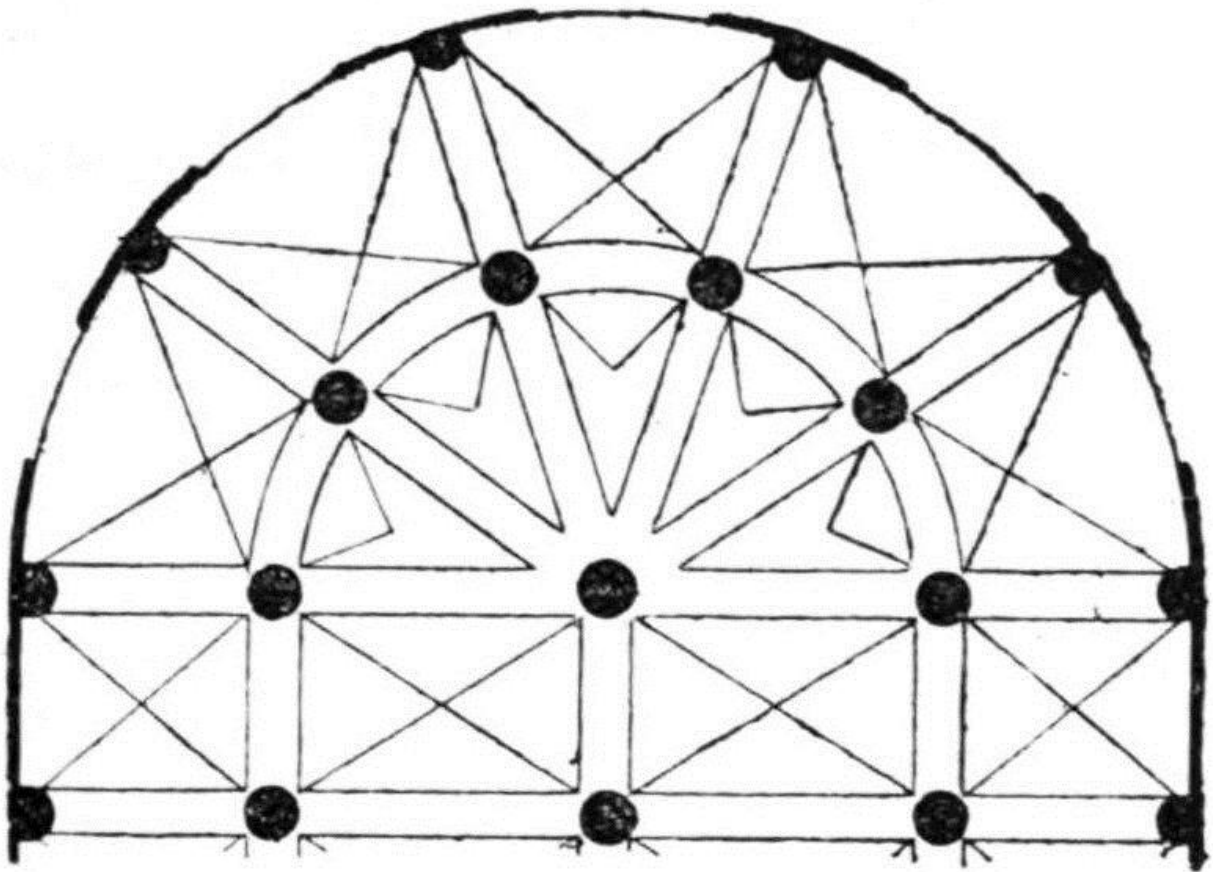
[back](#)



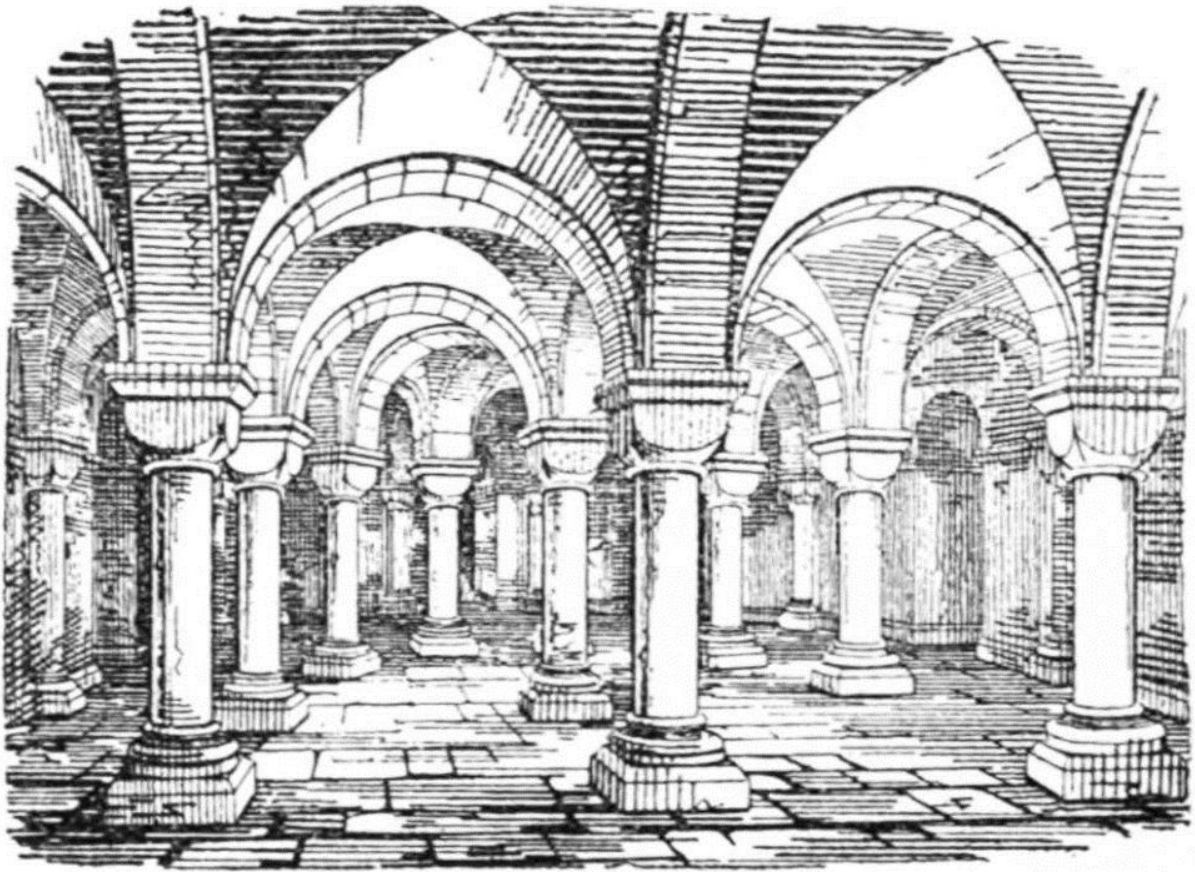
[back](#)



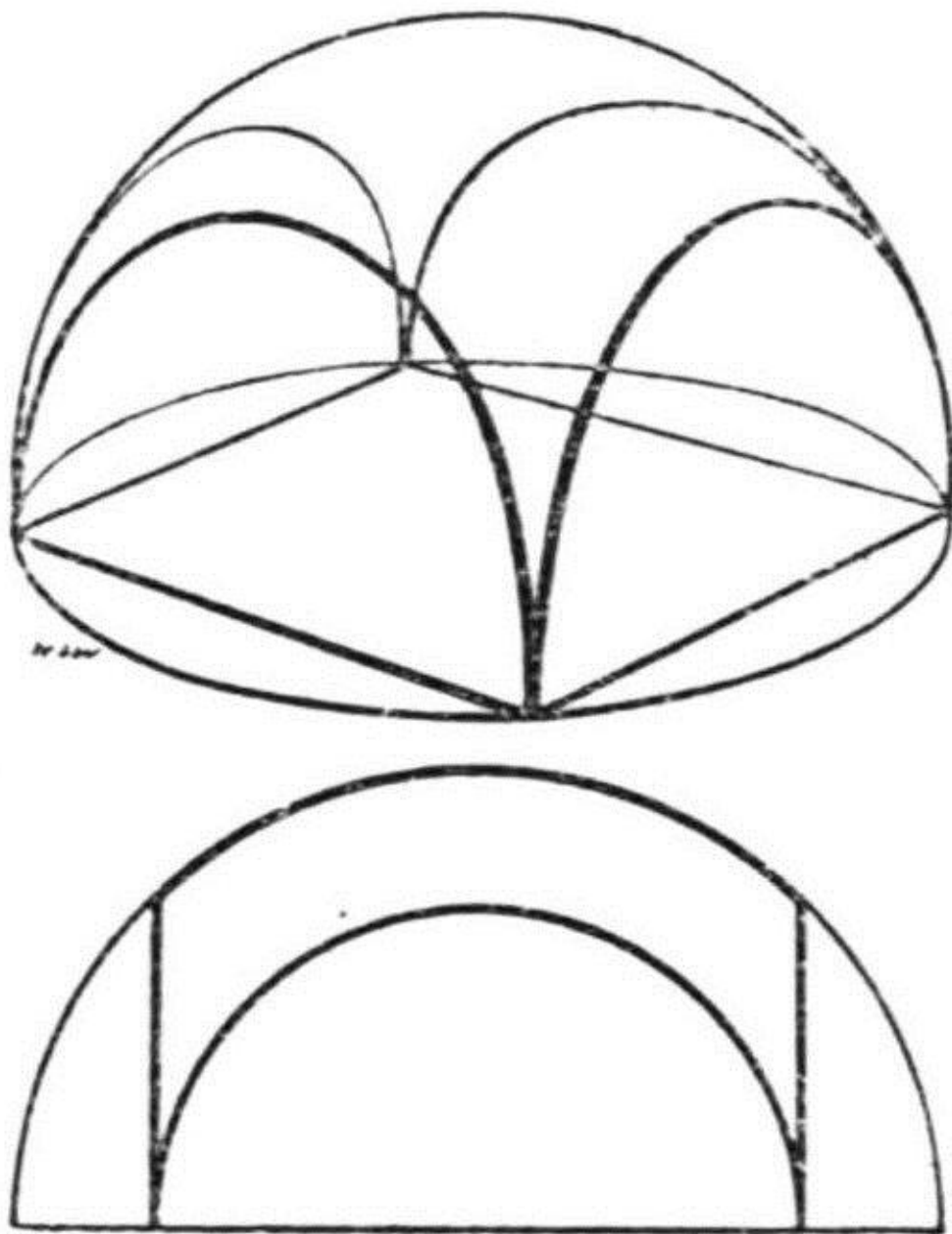
[back](#)



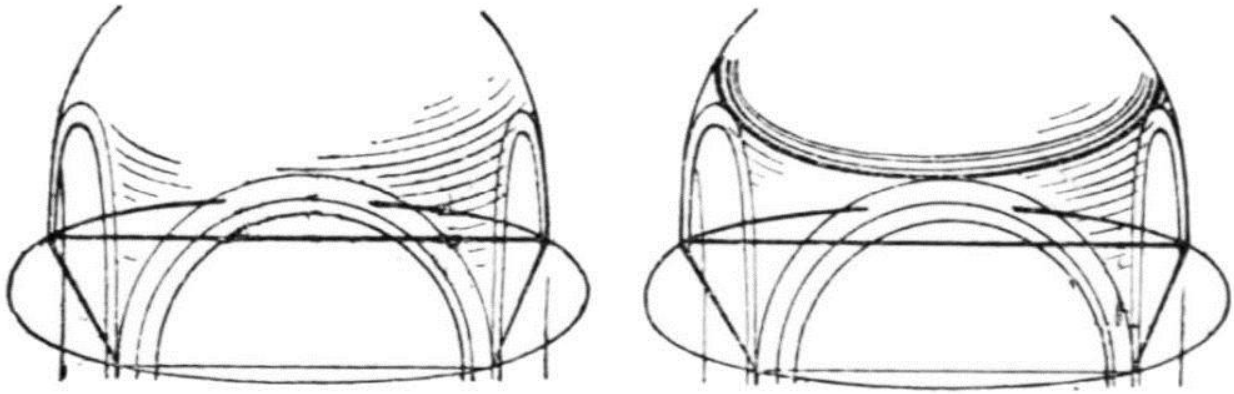
[back](#)



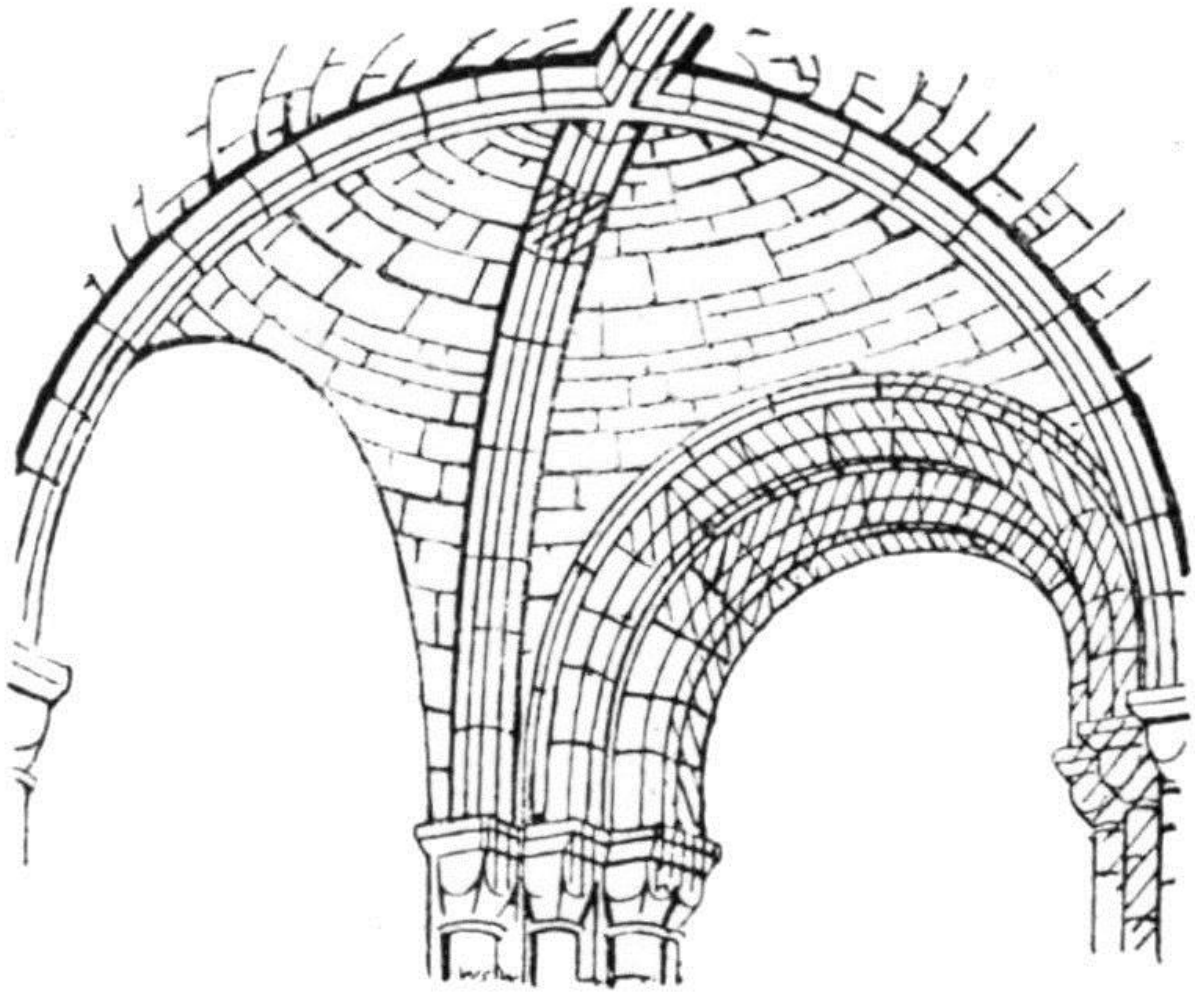
[back](#)



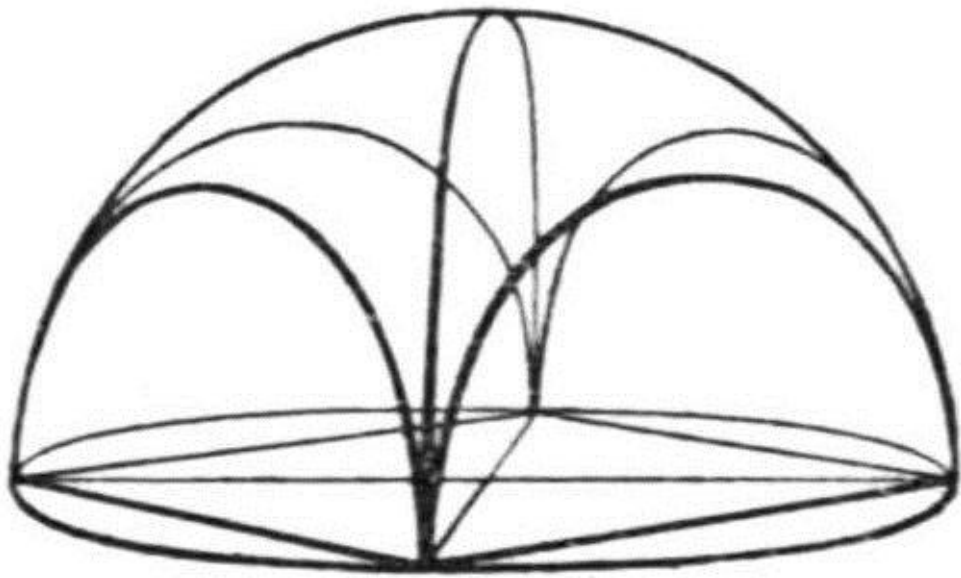
[back](#)



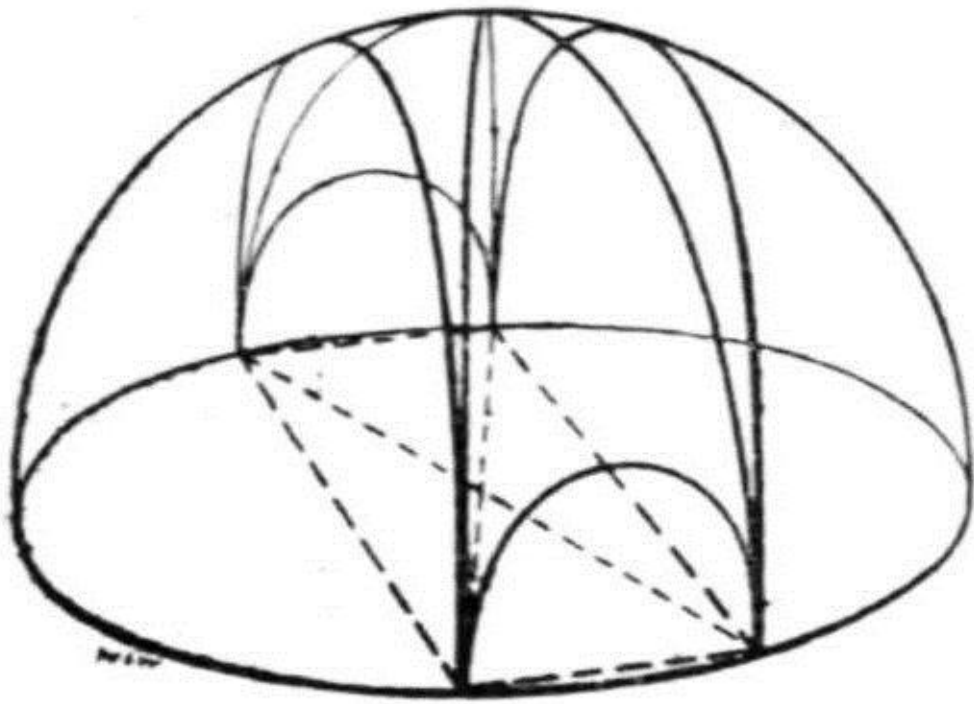
[back](#)



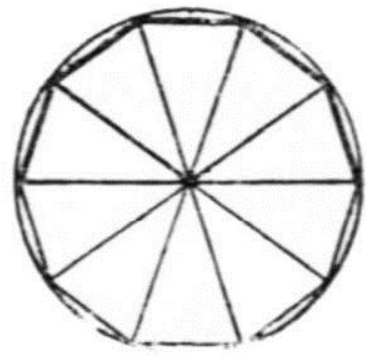
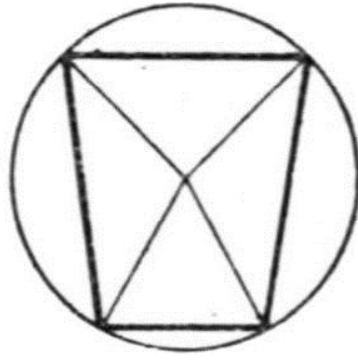
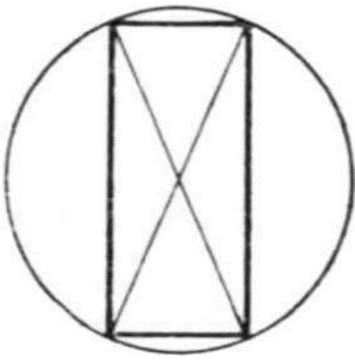
[back](#)



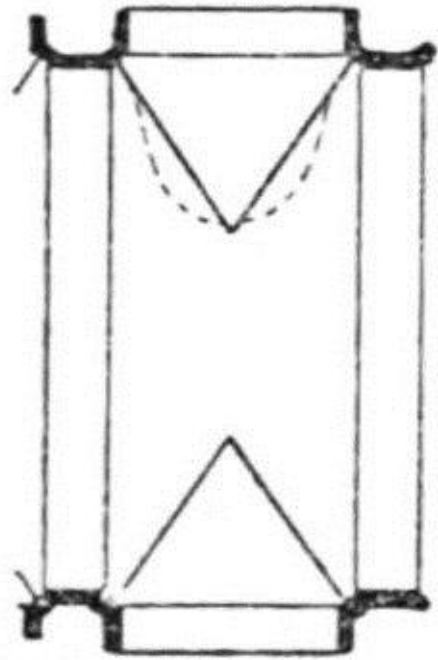
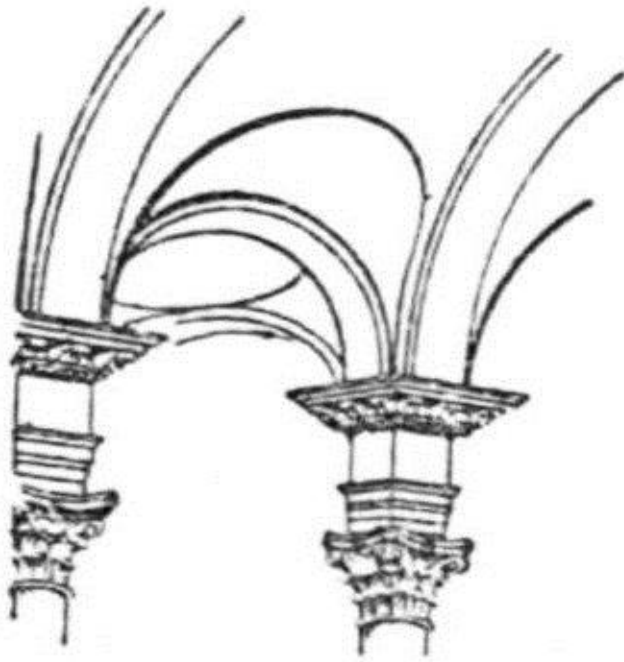
[back](#)



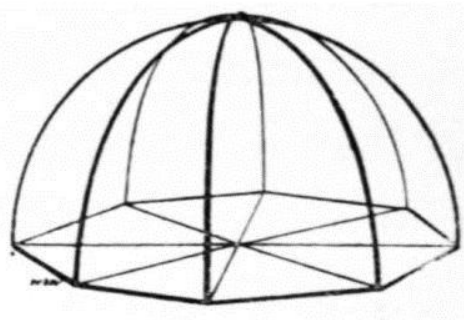
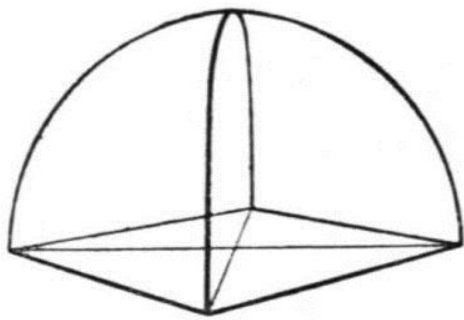
[back](#)



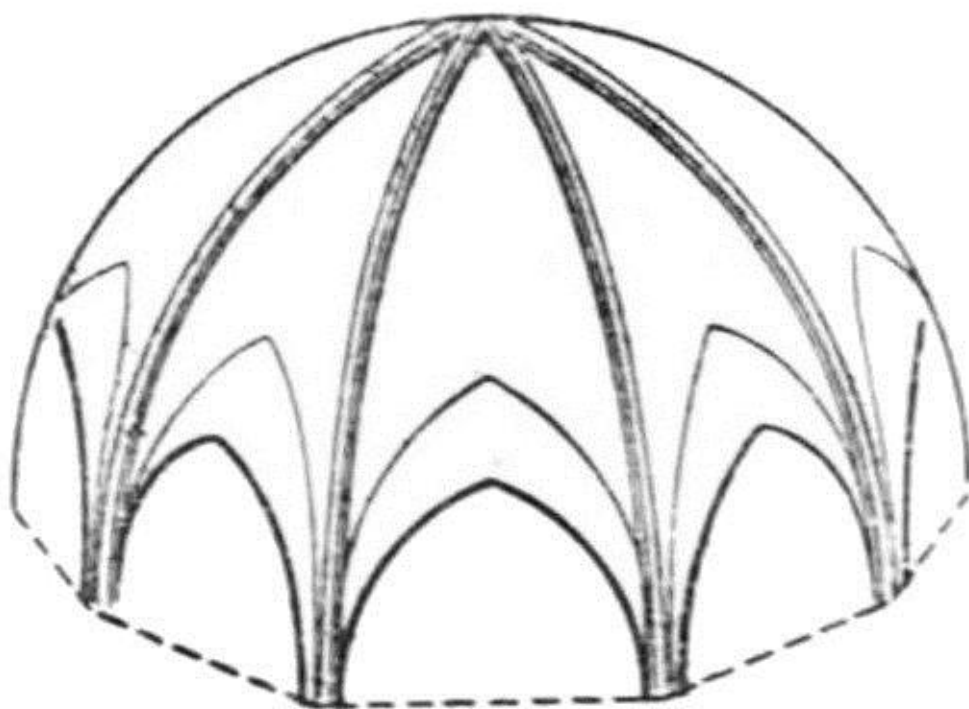
[back](#)



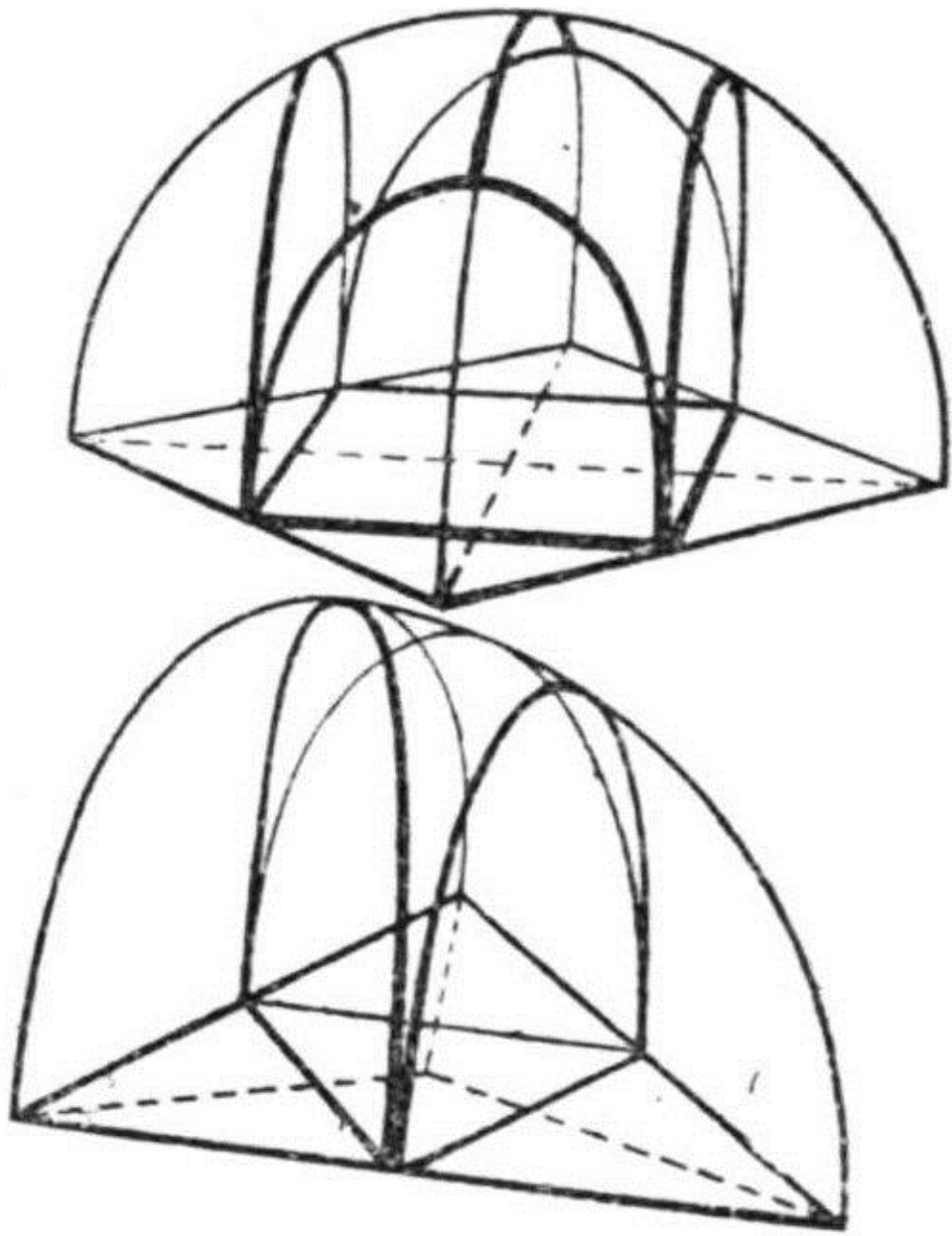
[back](#)



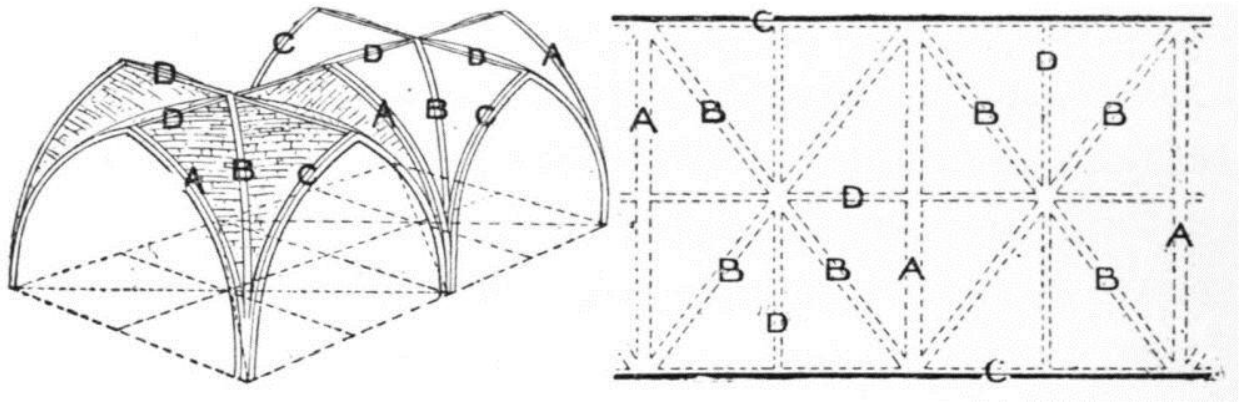
[back](#)



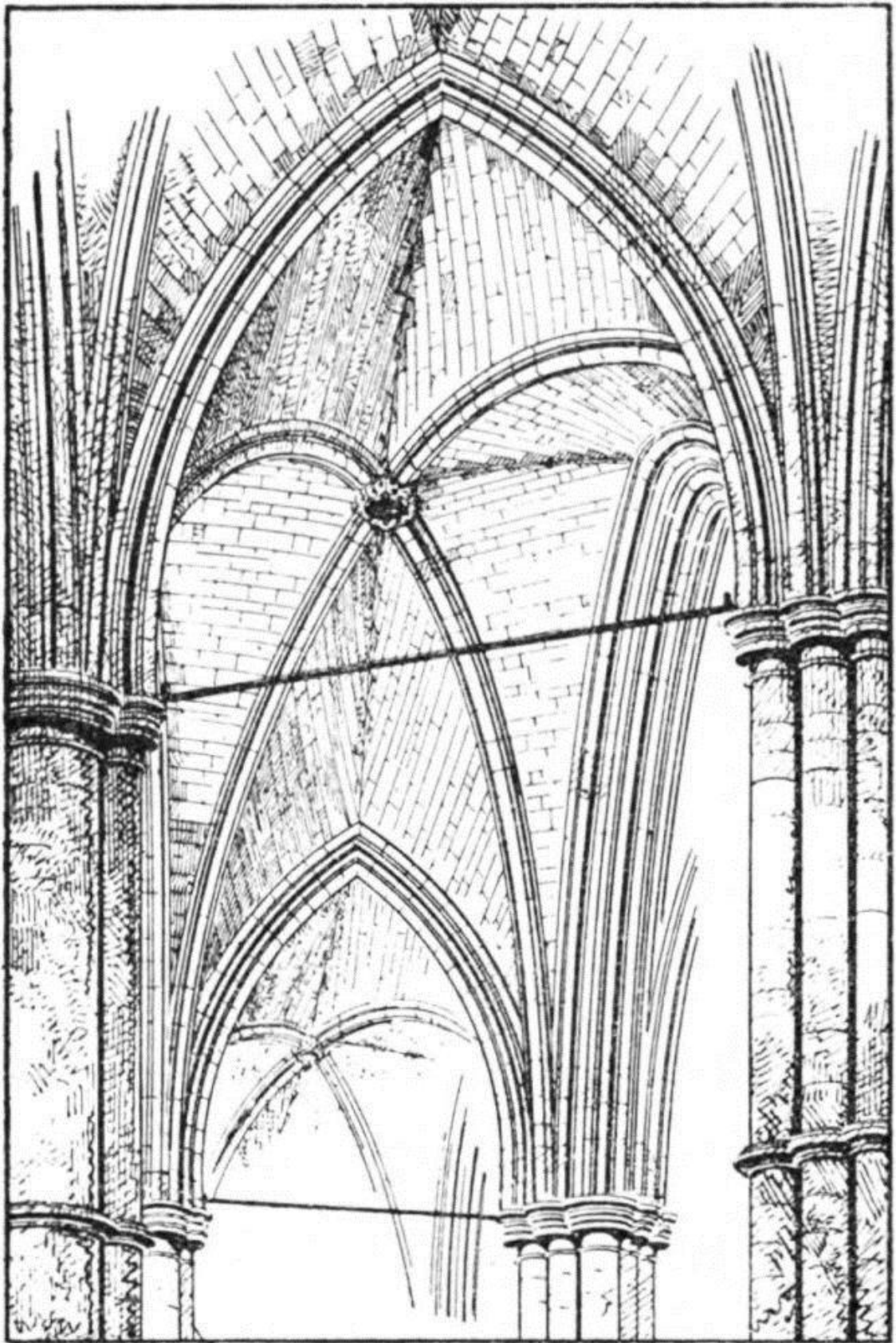
[back](#)



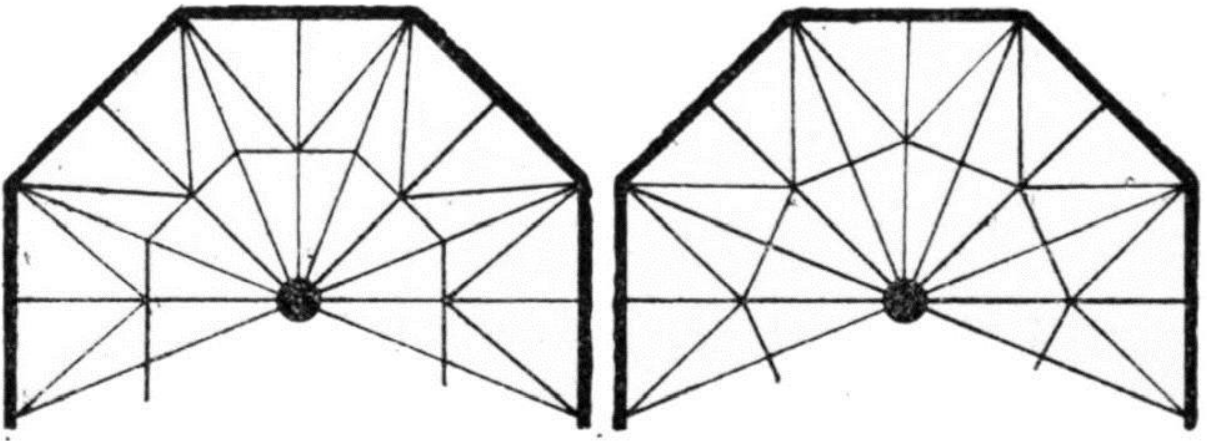
[back](#)



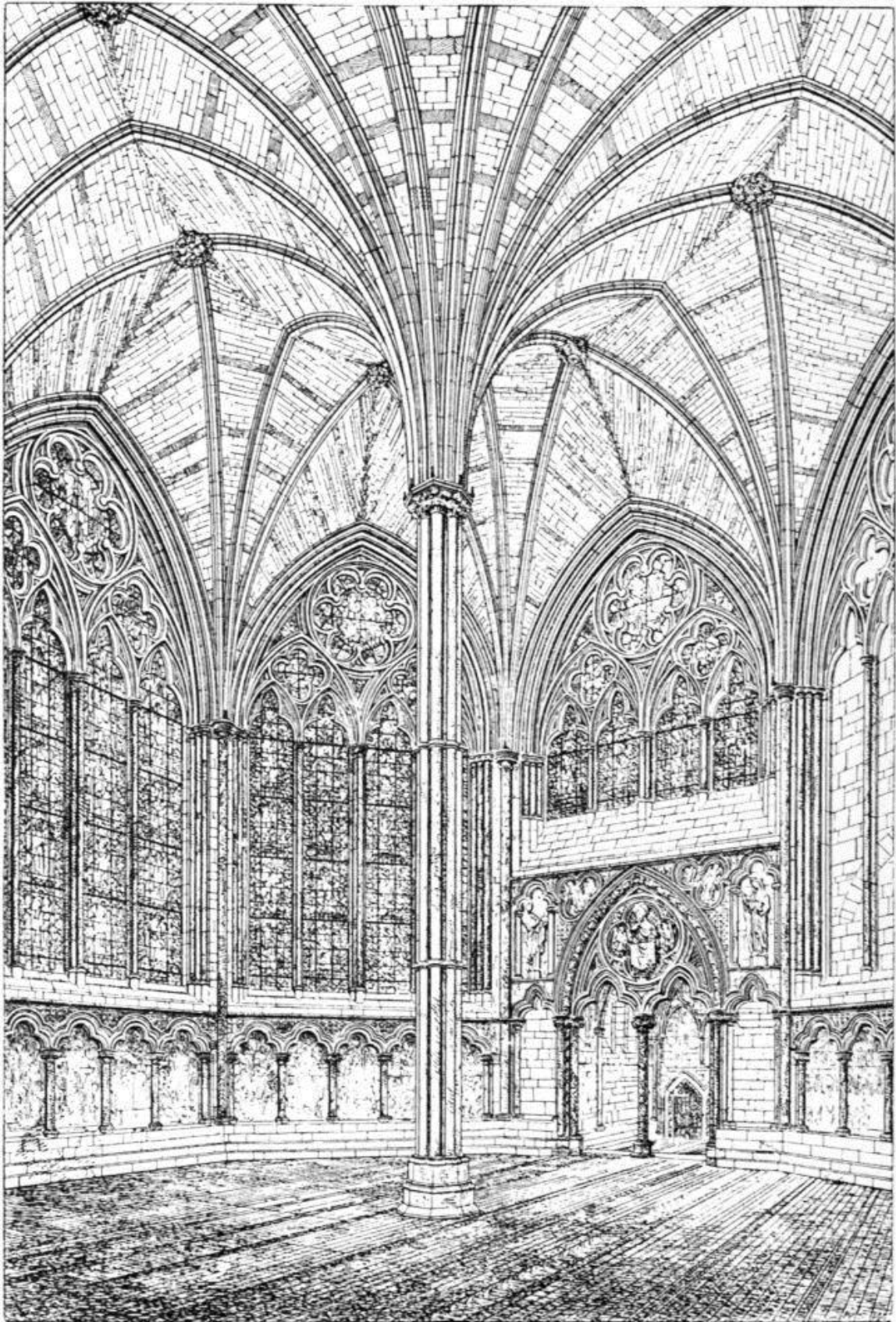
[back](#)



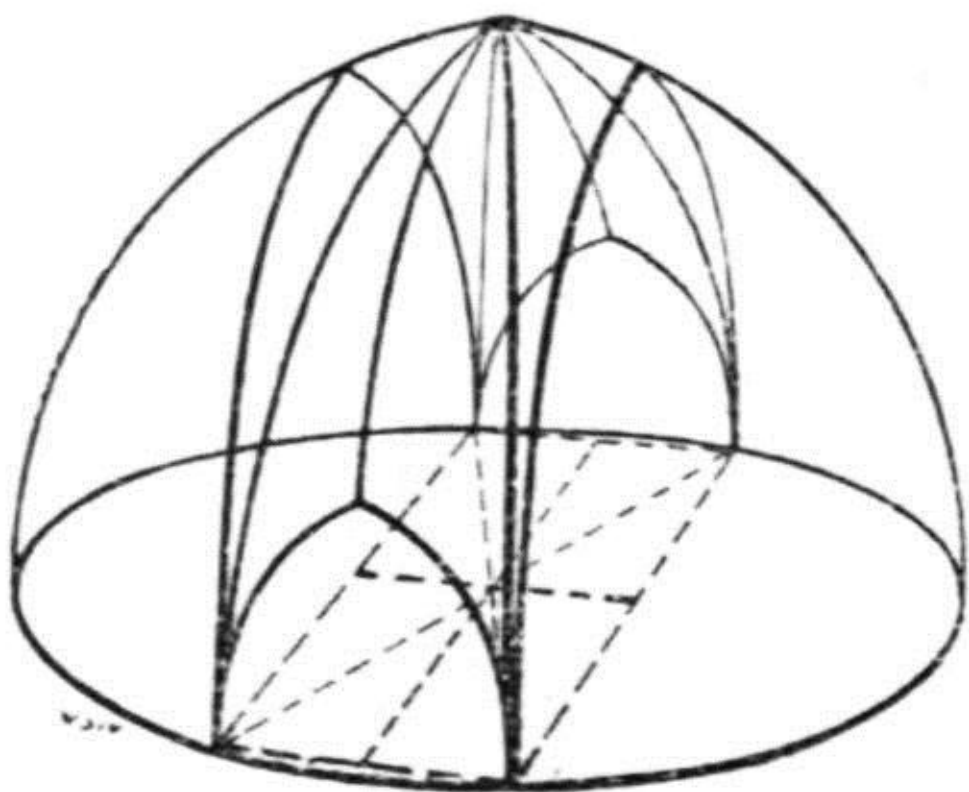
[back](#)



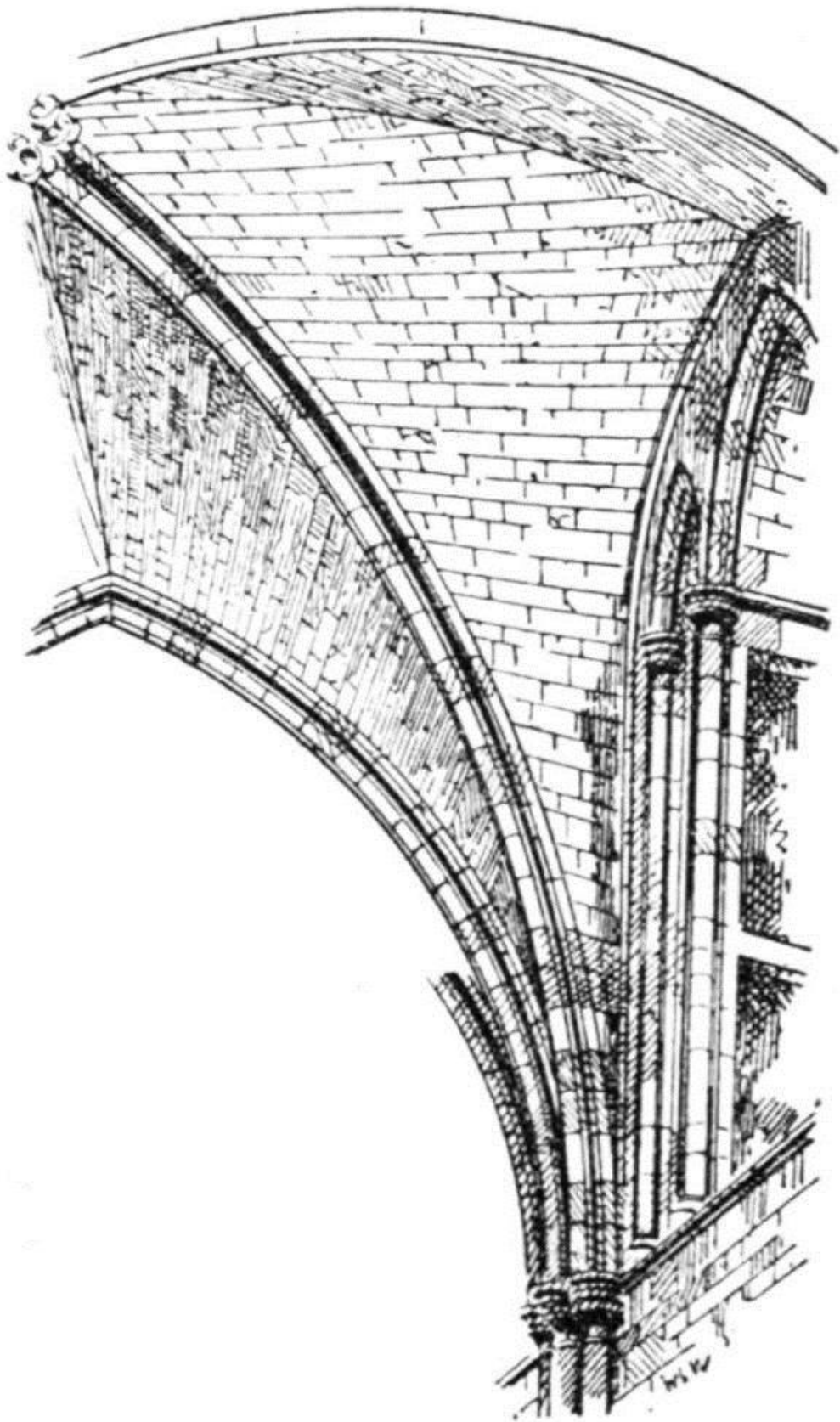
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



Fig. 356.

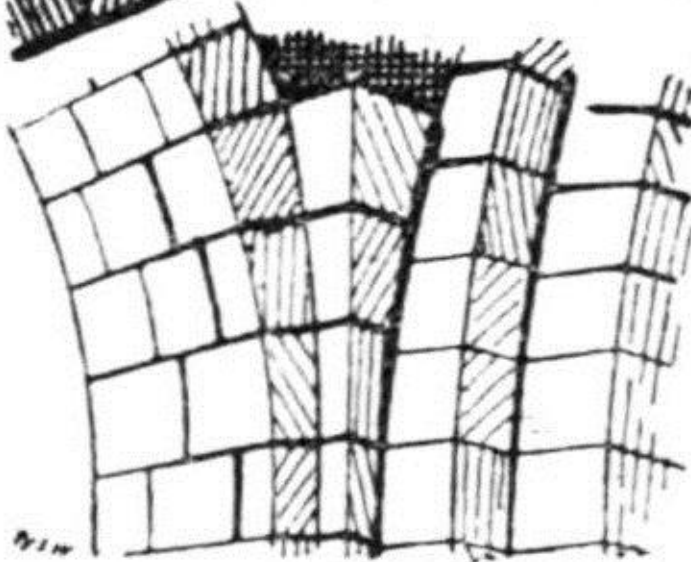


Fig. 357.

[back](#)

Fig. 358.

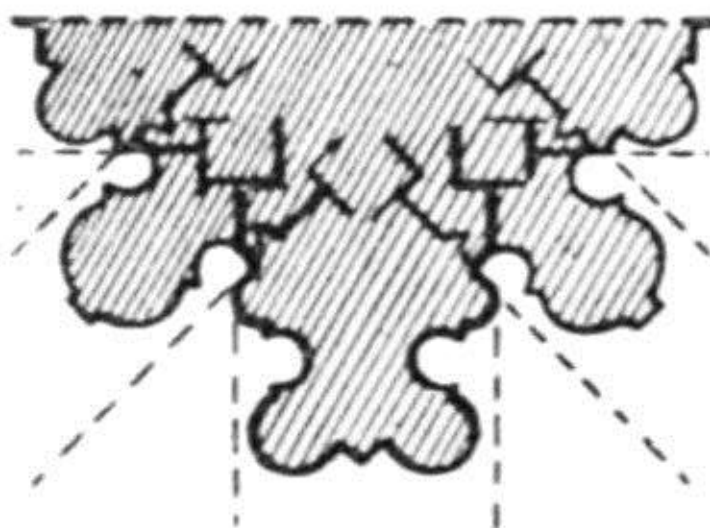
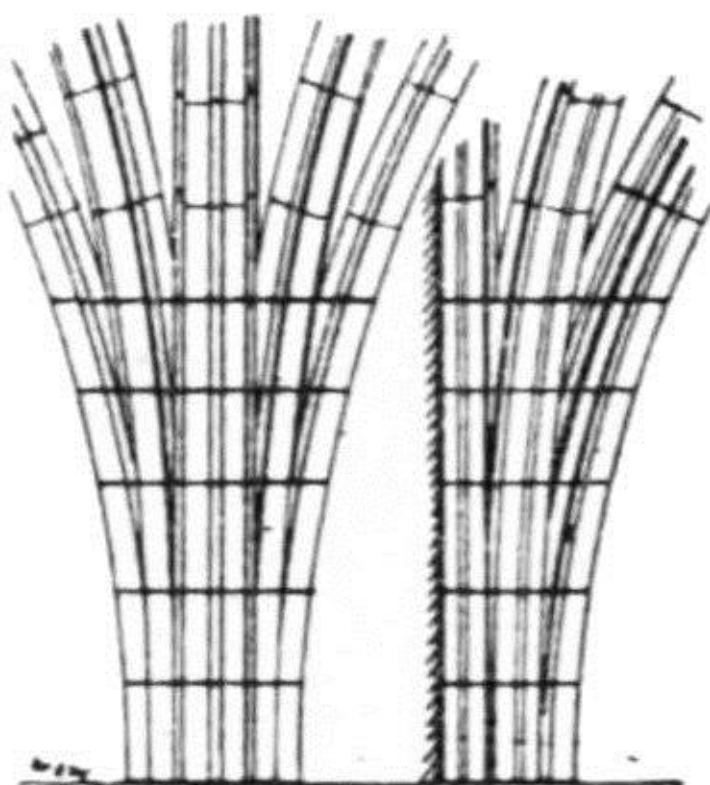
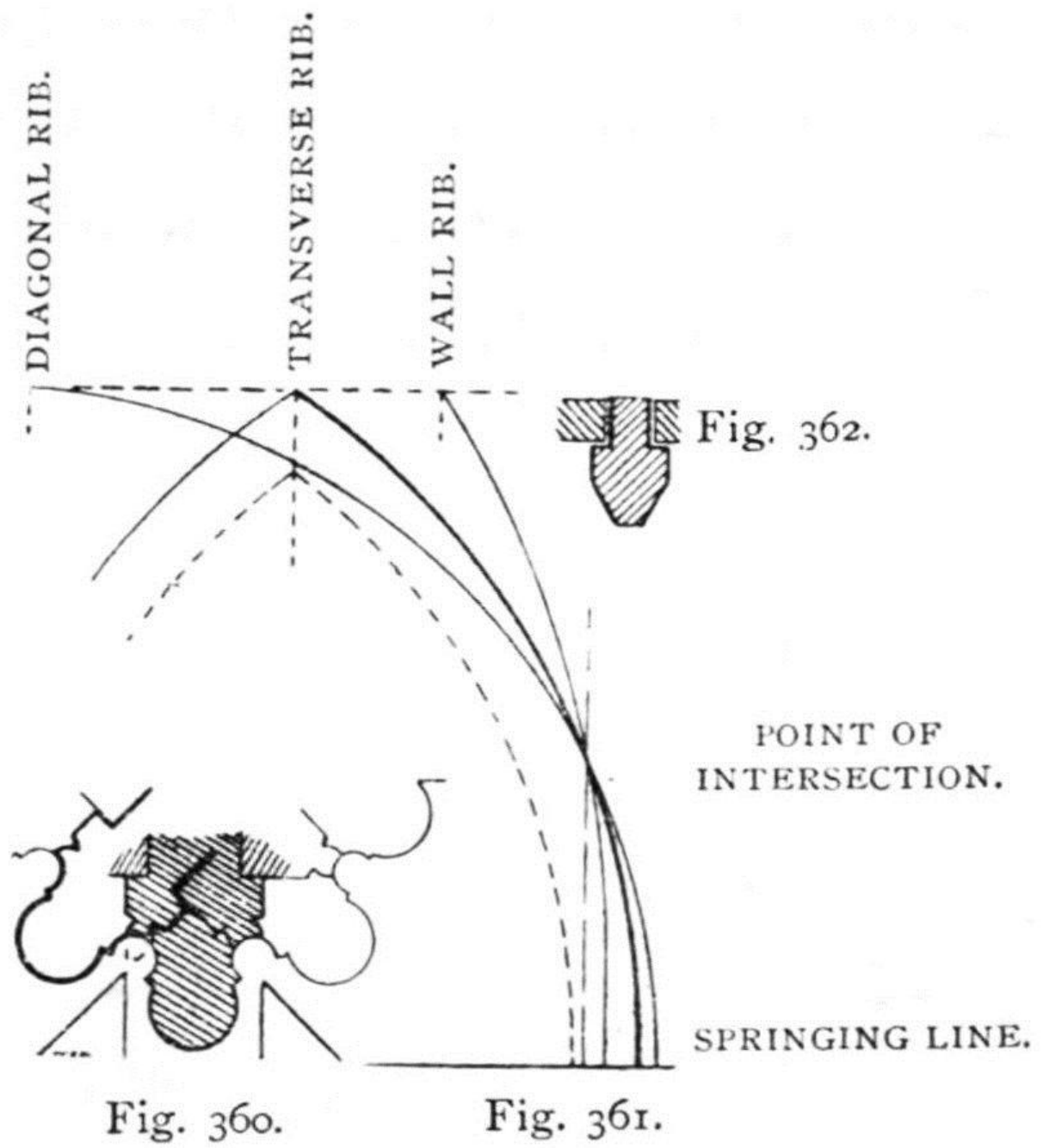


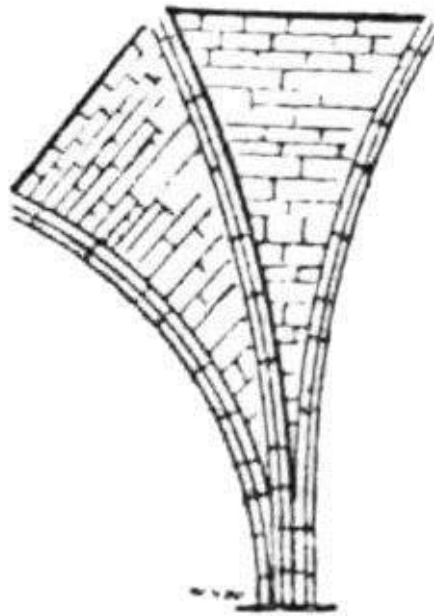
Fig. 359.



[back](#)



[back](#)



[back](#)

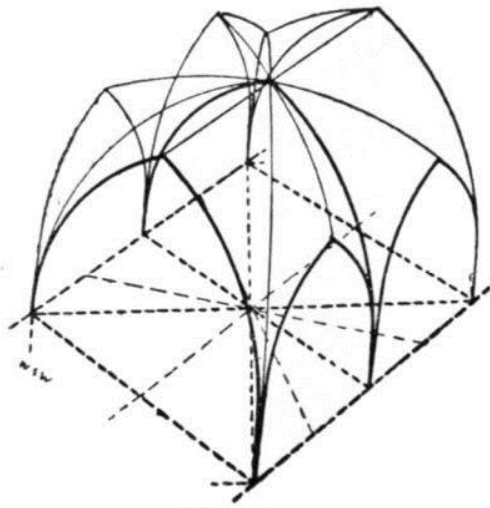


Fig. 364.

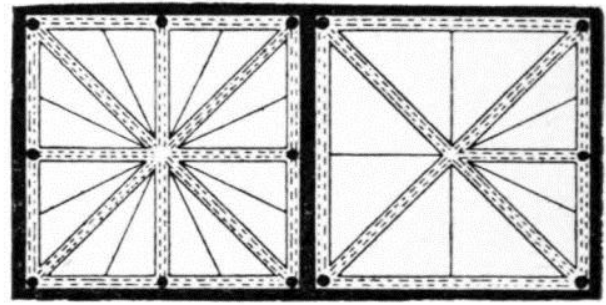
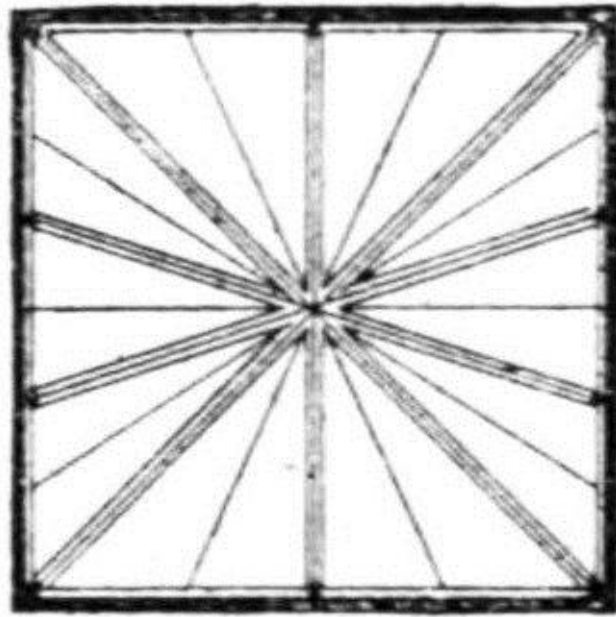


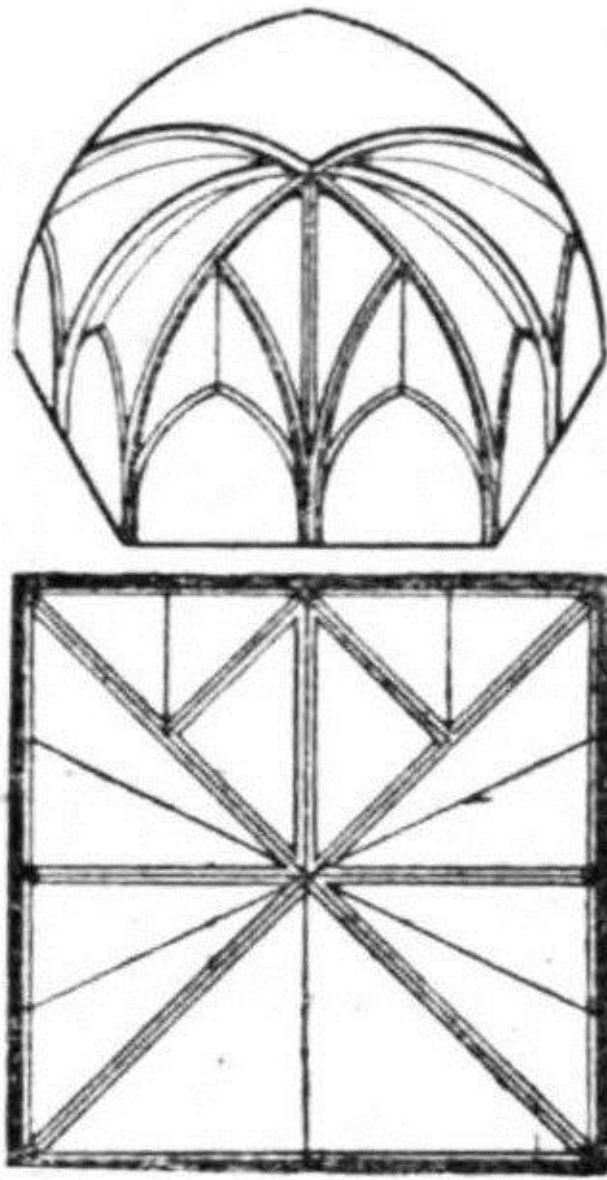
Fig. 365.

Fig. 366.

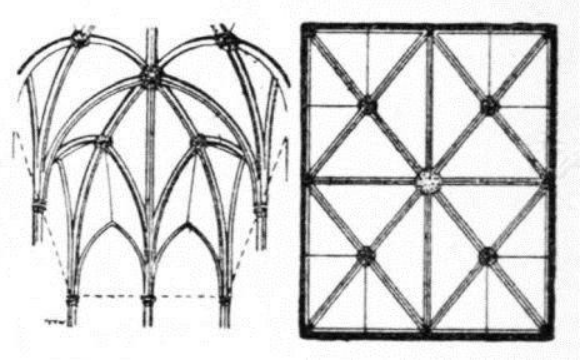
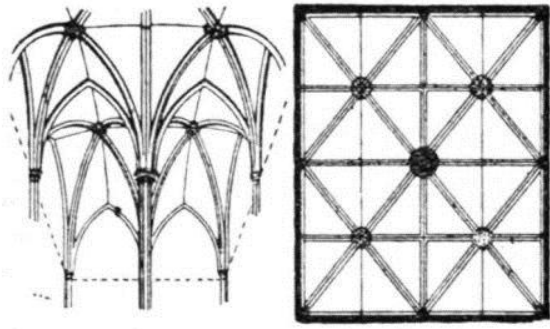
[back](#)



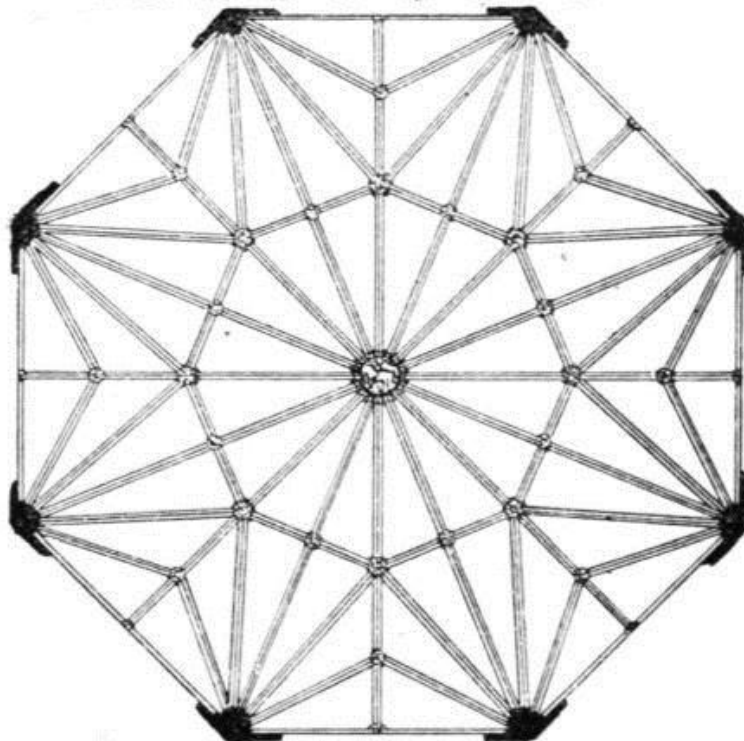
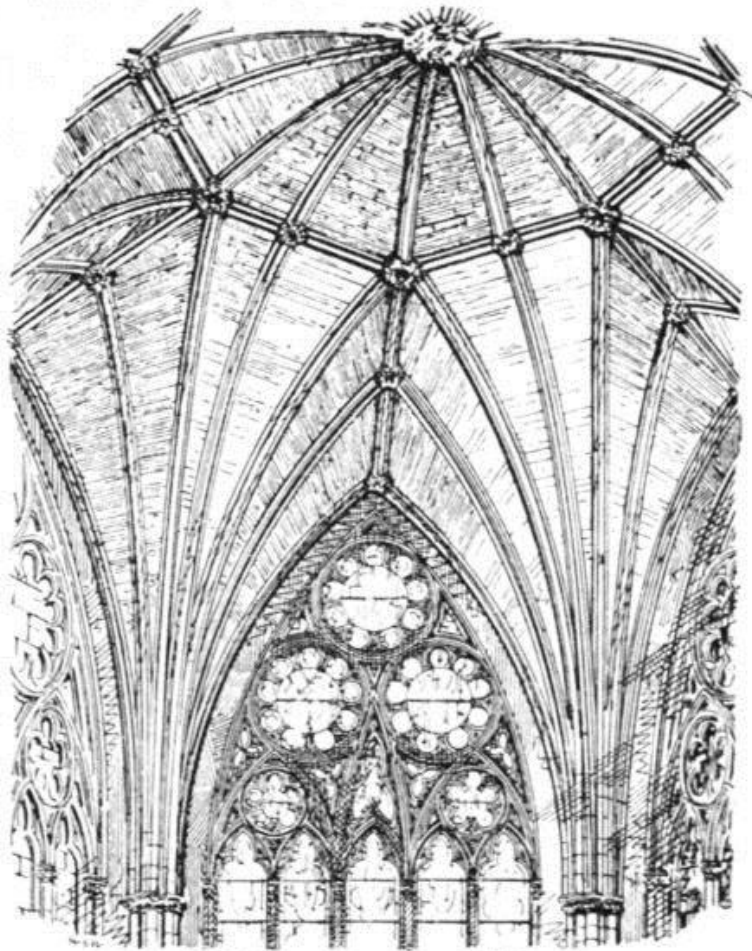
[back](#)



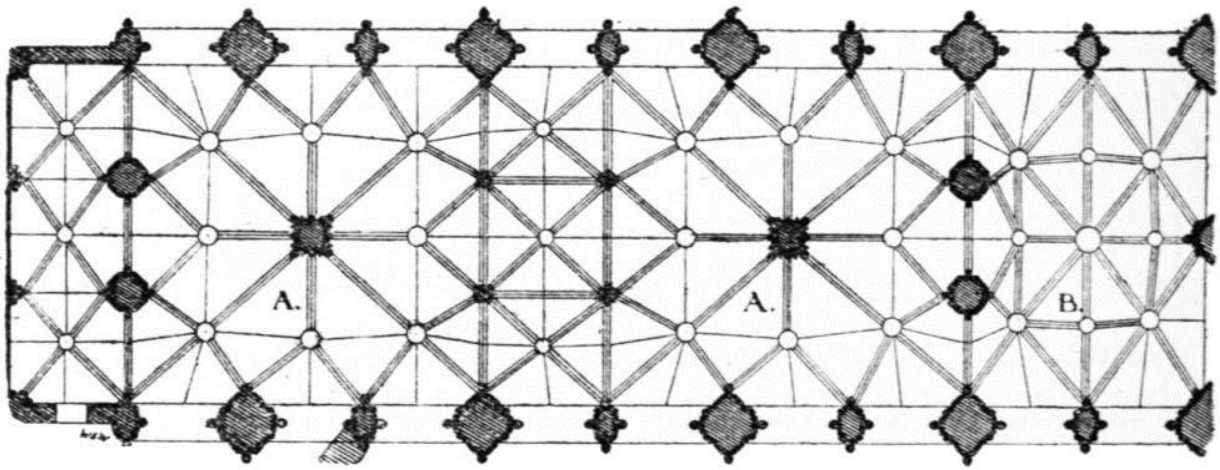
[back](#)



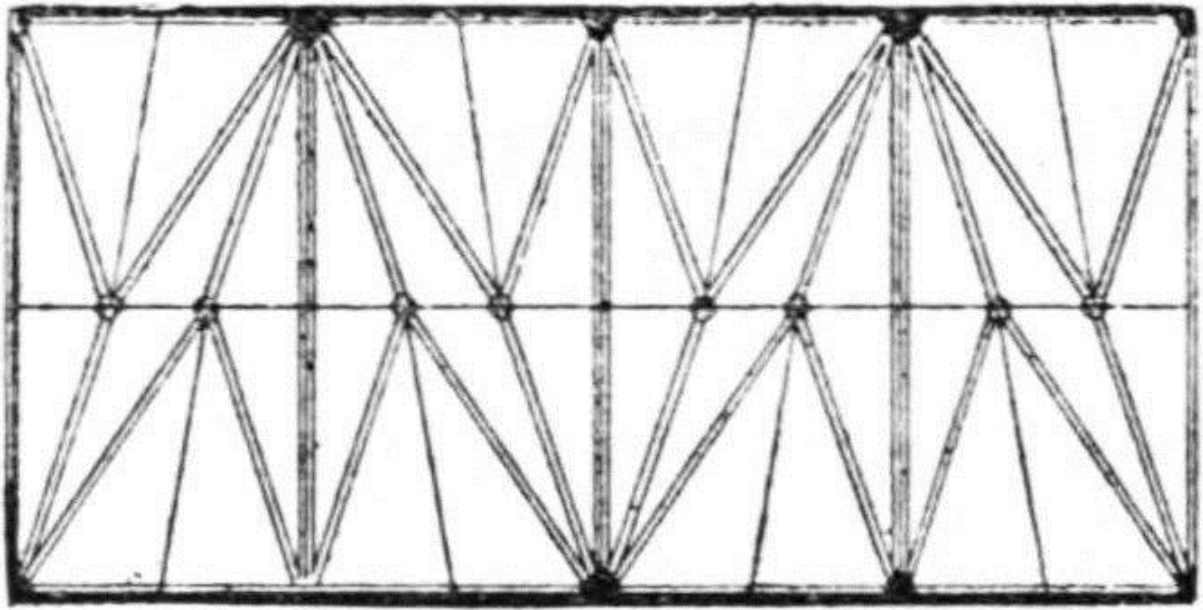
[back](#)



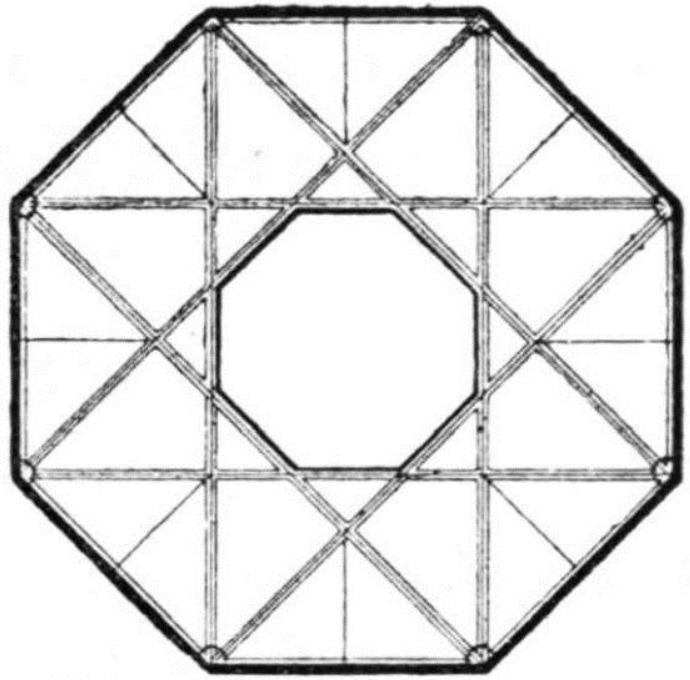
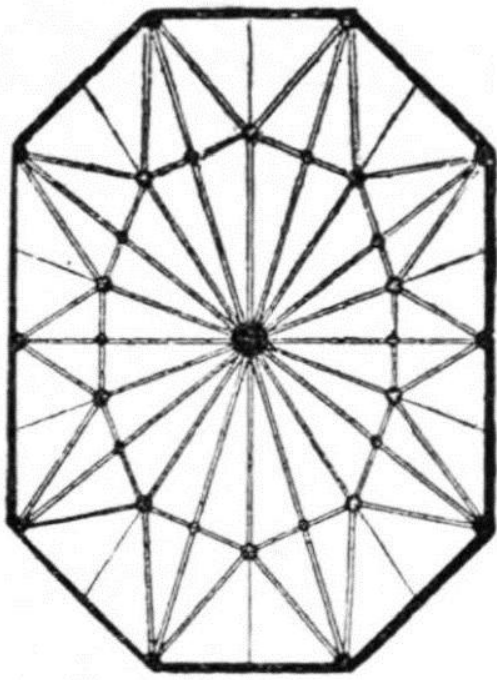
[back](#)



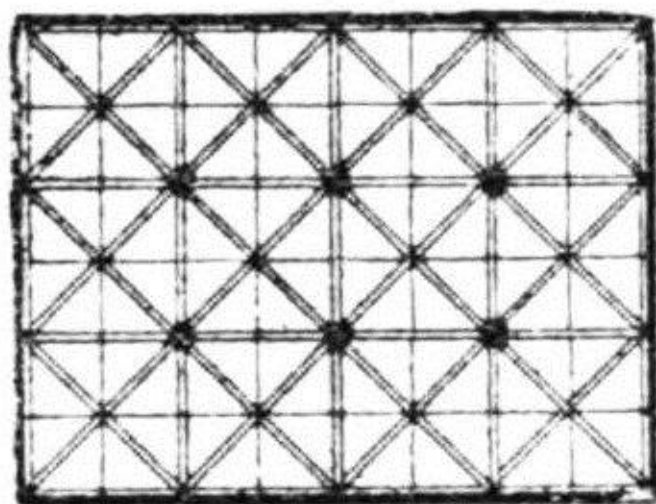
[back](#)



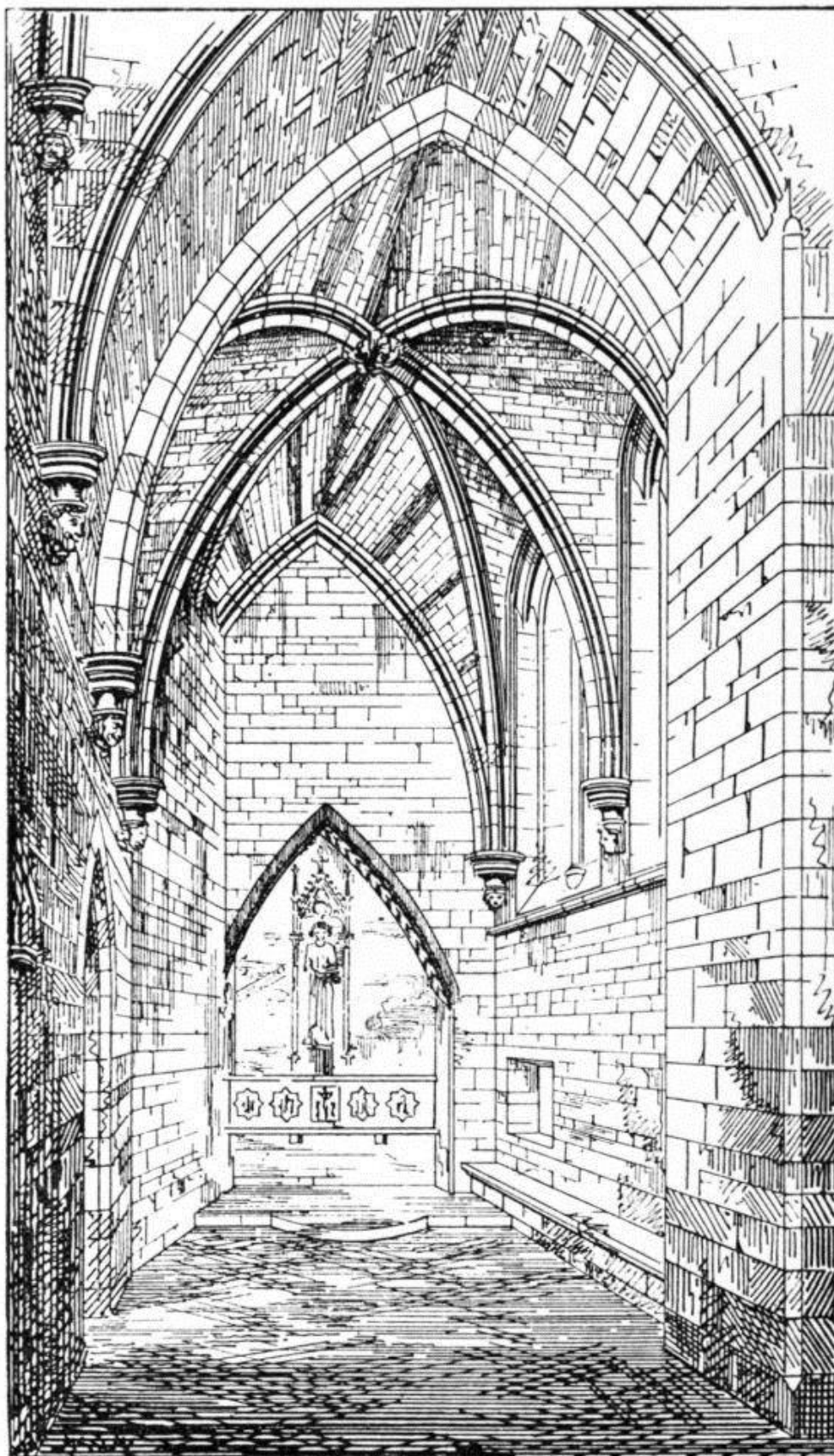
[back](#)



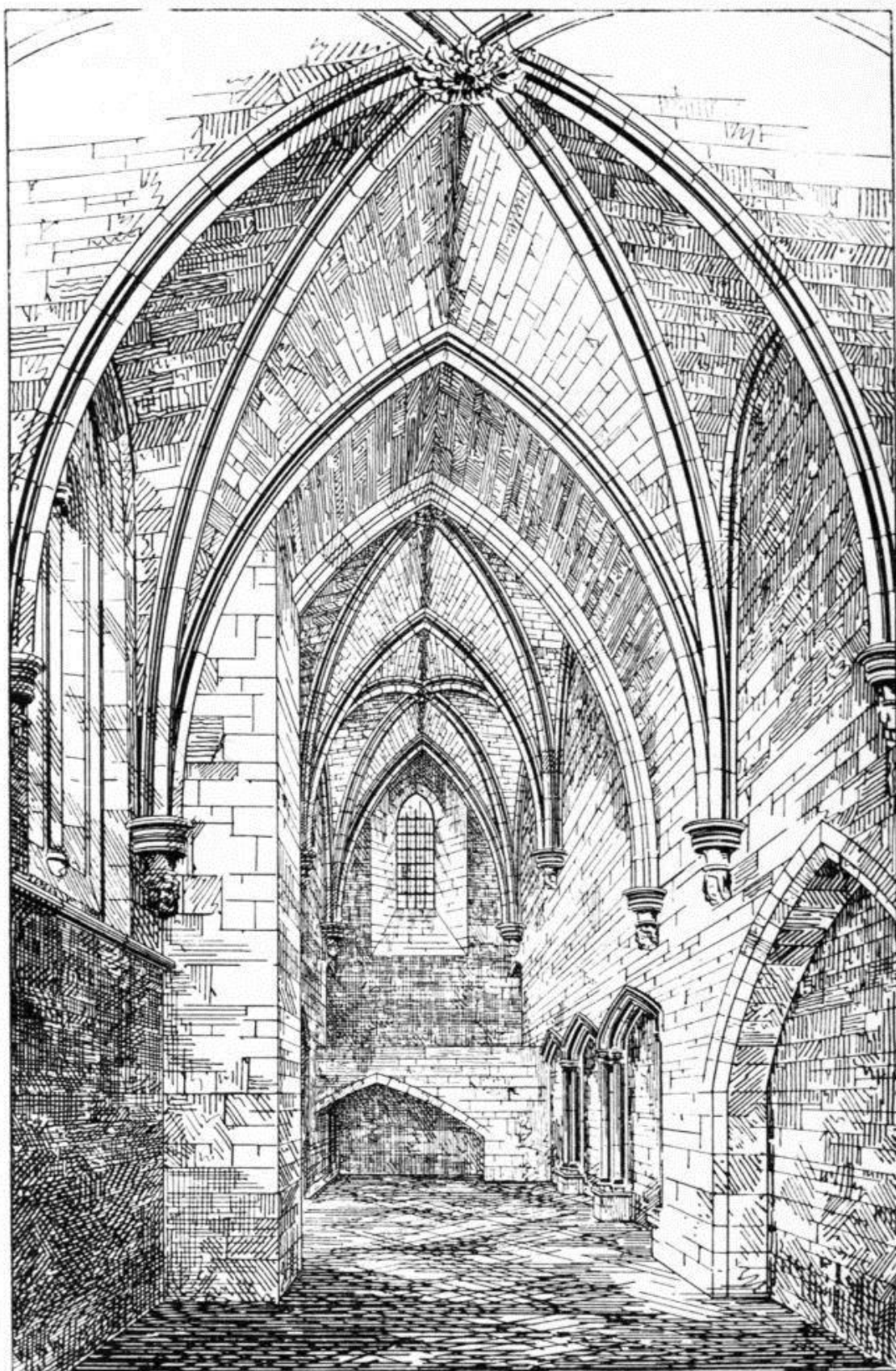
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)

Fig. 381.

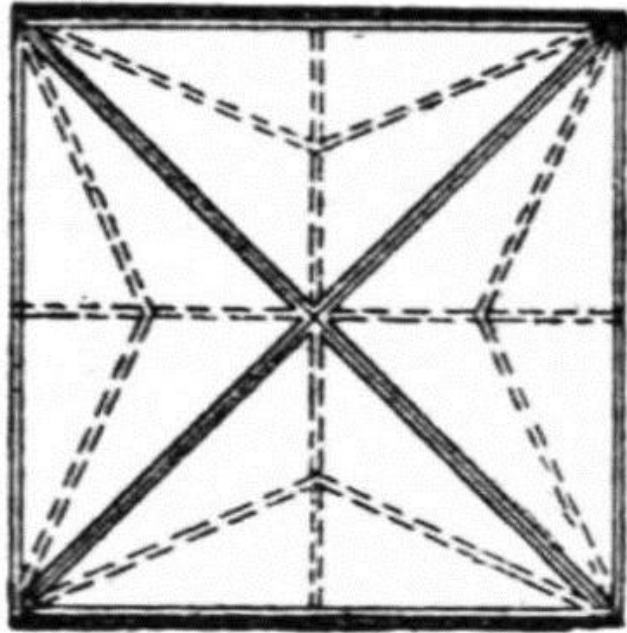
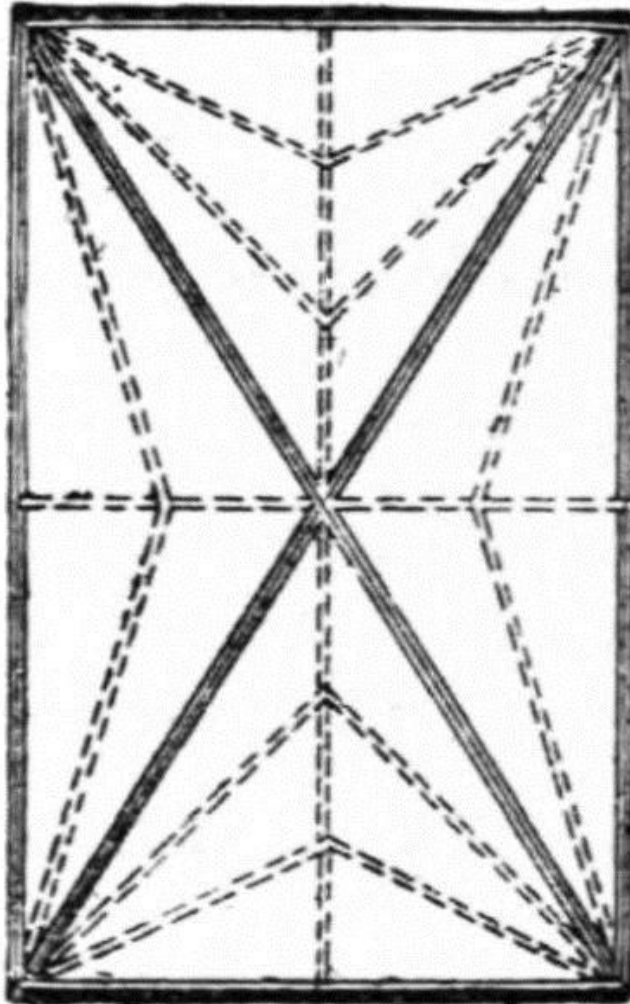
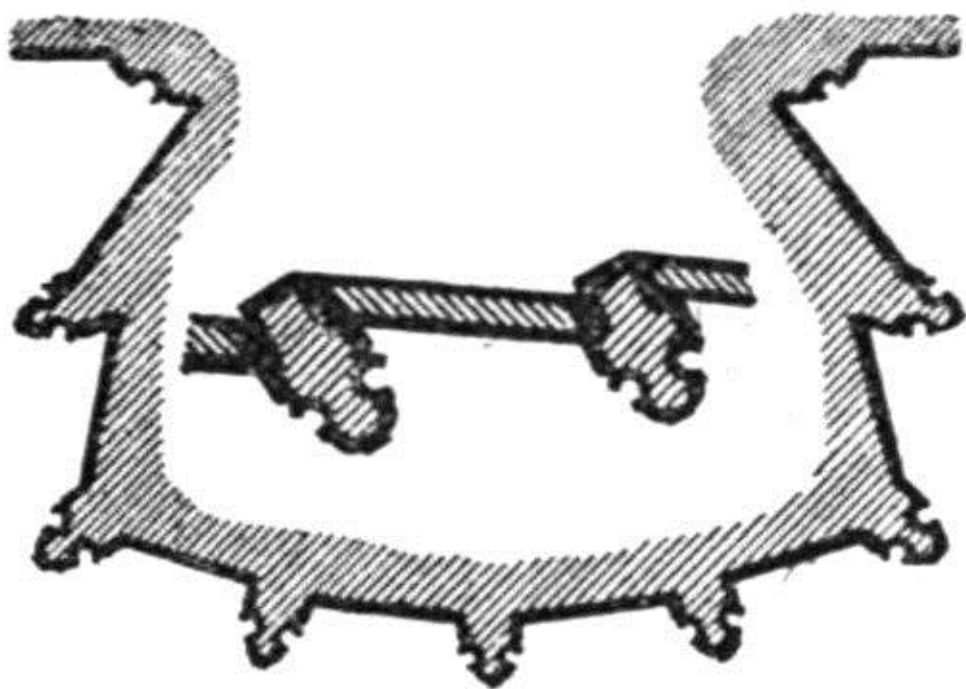


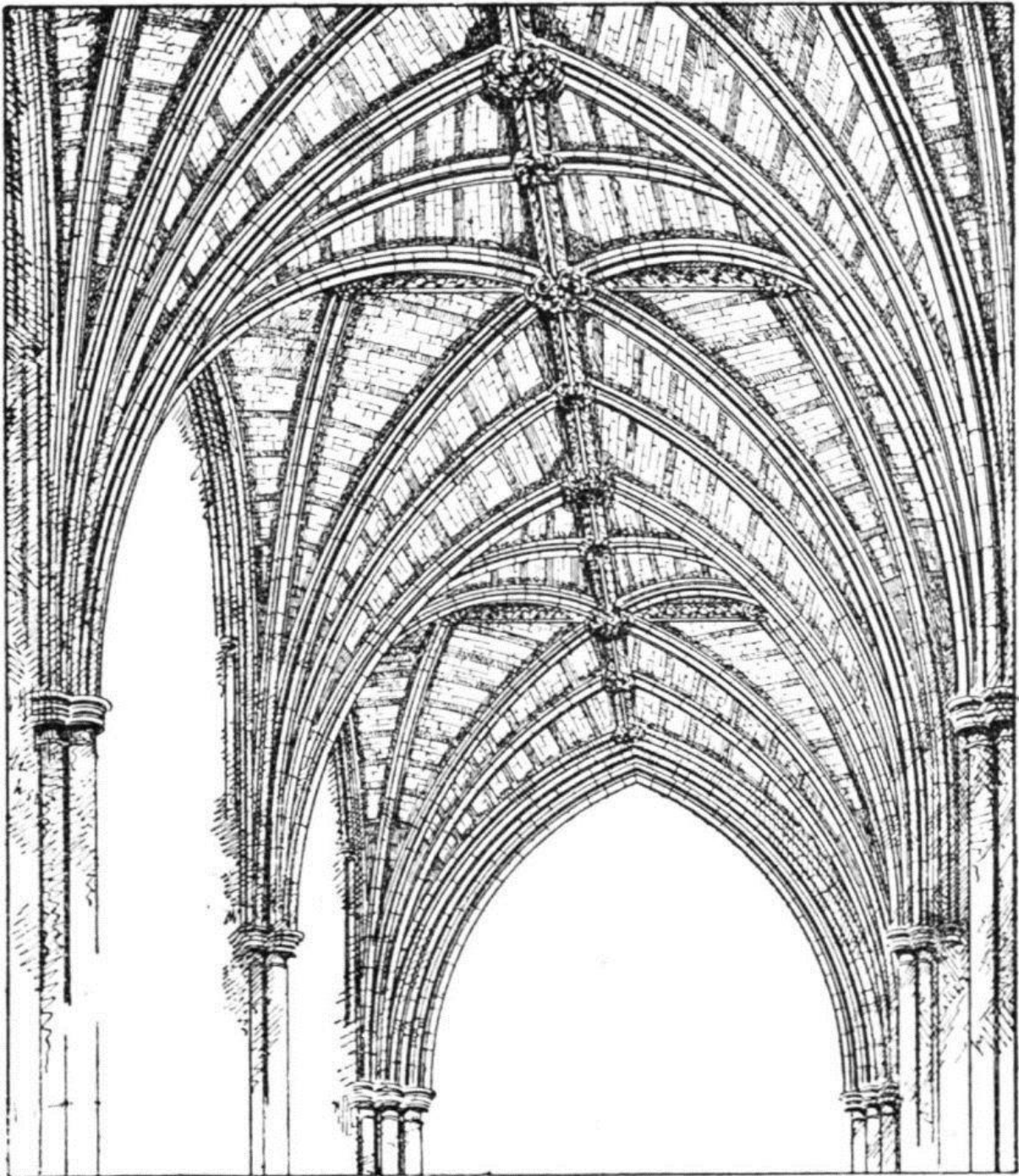
Fig. 382.



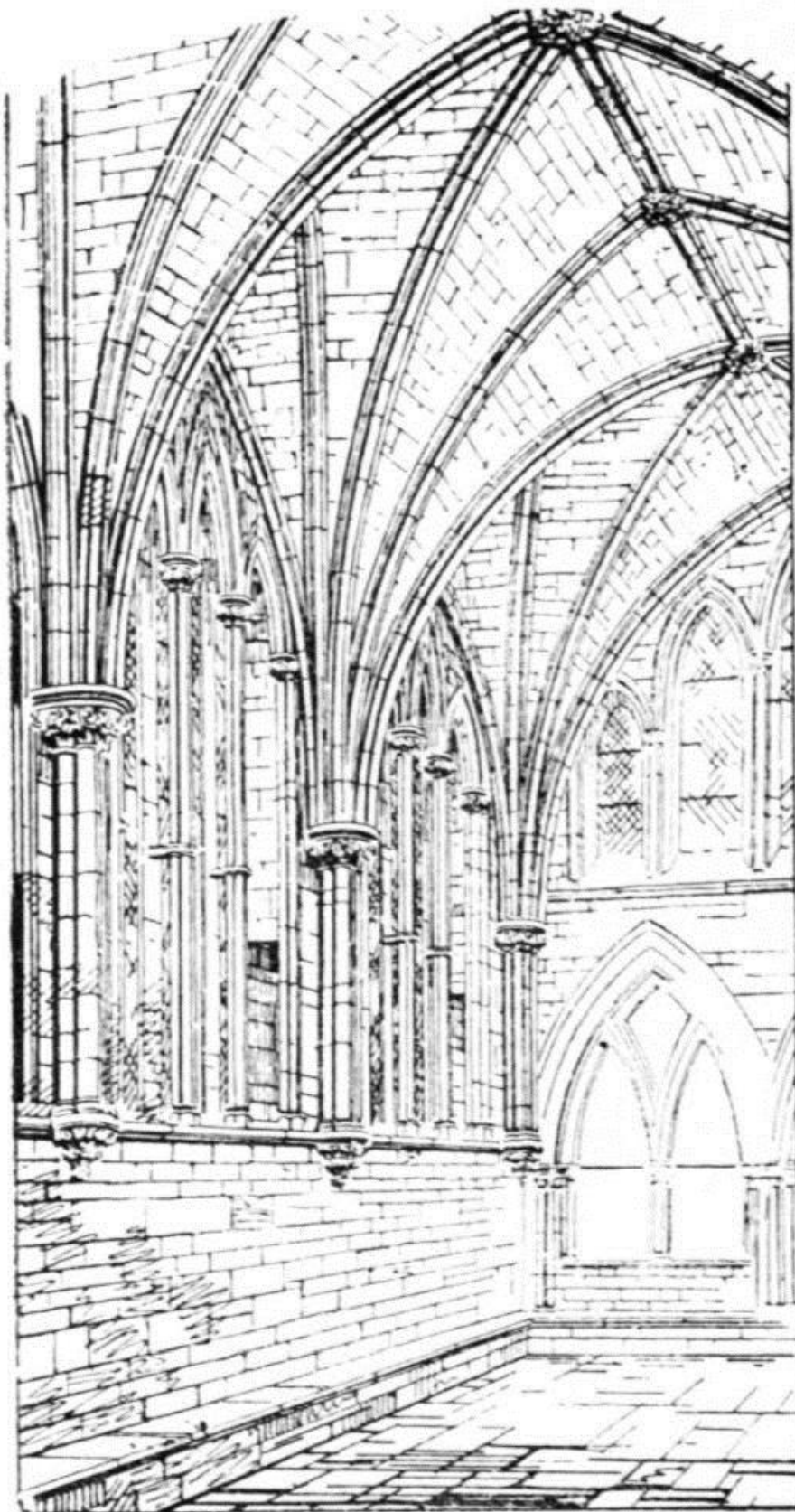
[back](#)



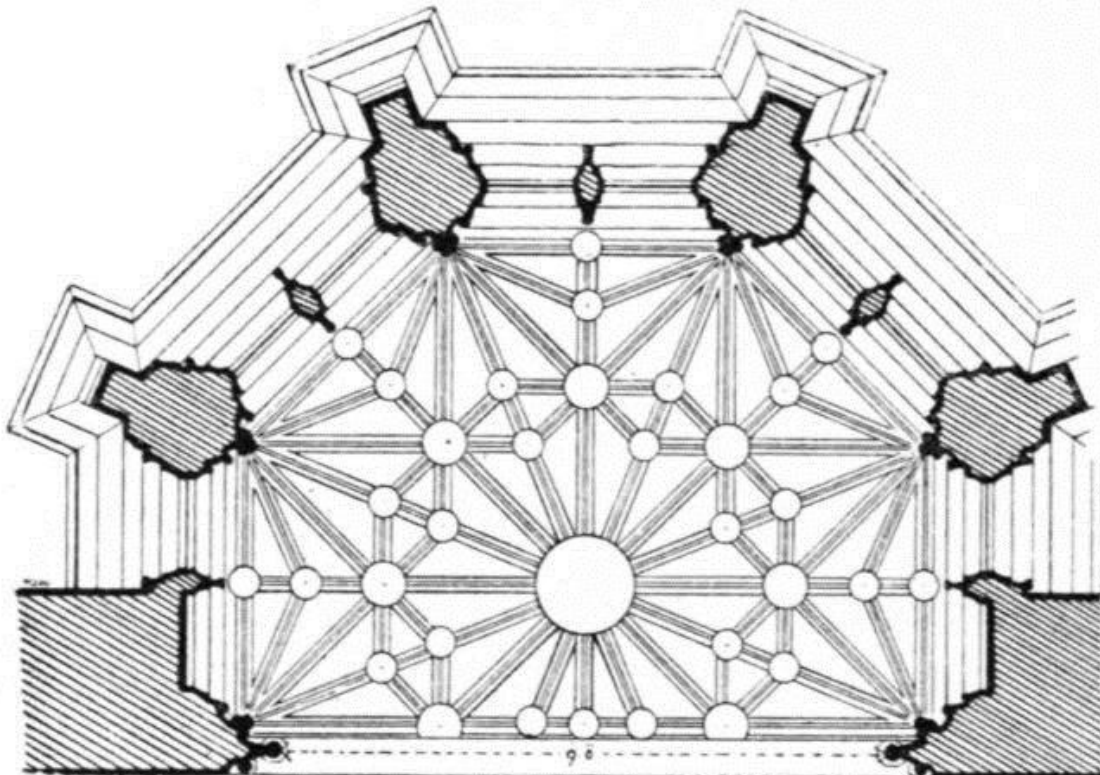
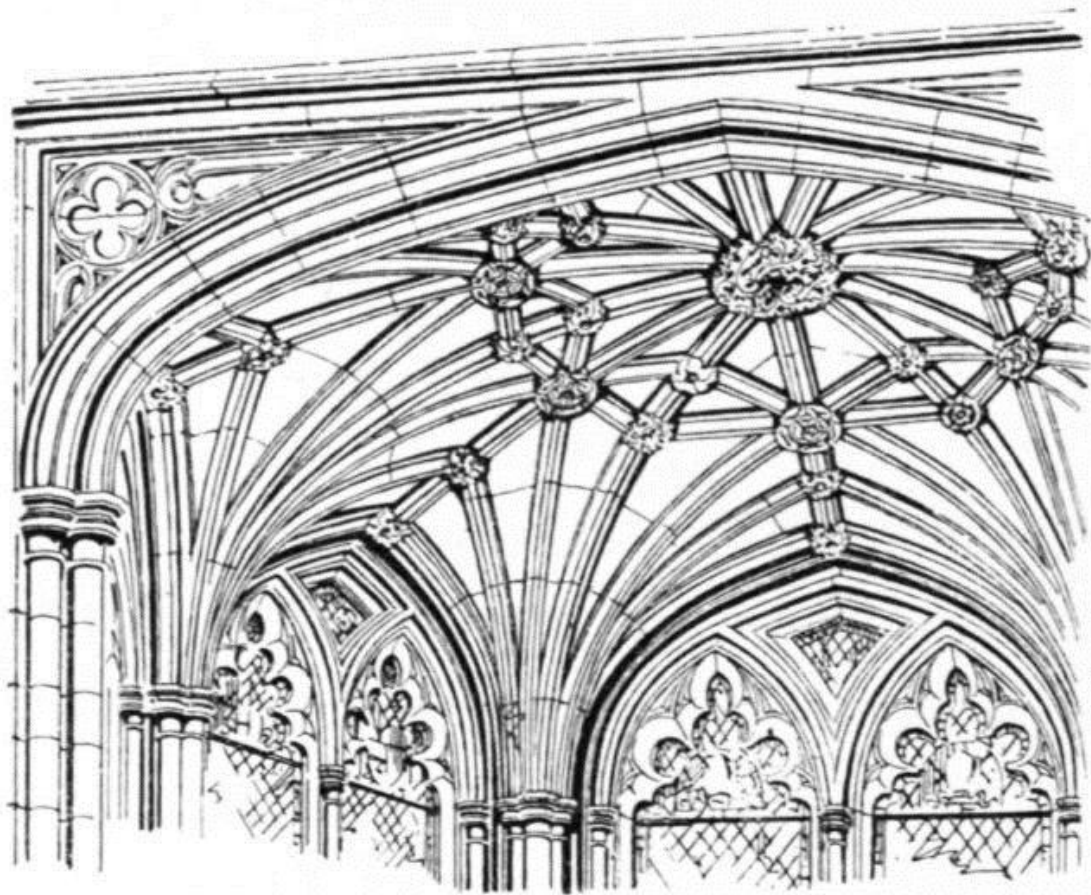
[back](#)



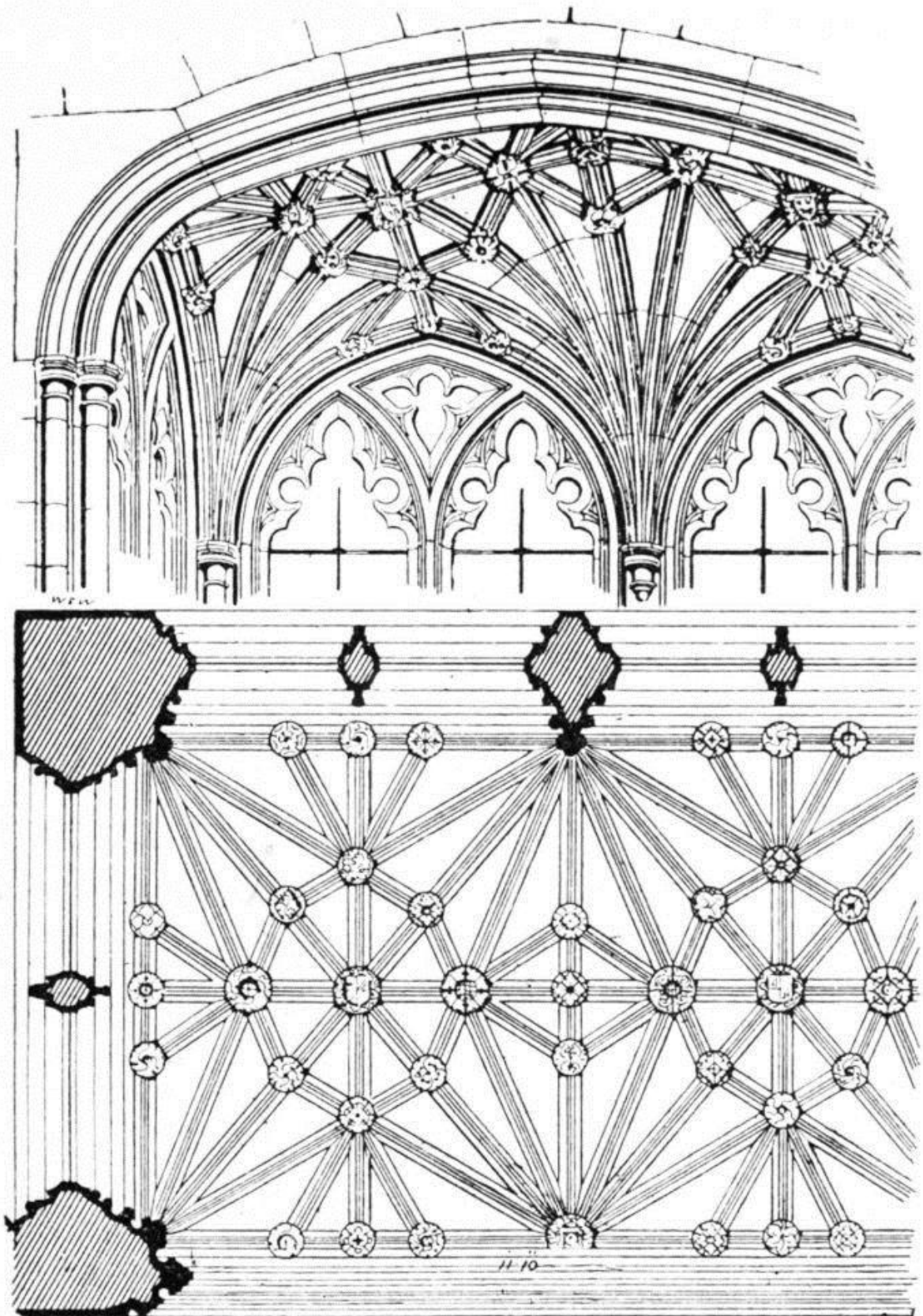
[back](#)



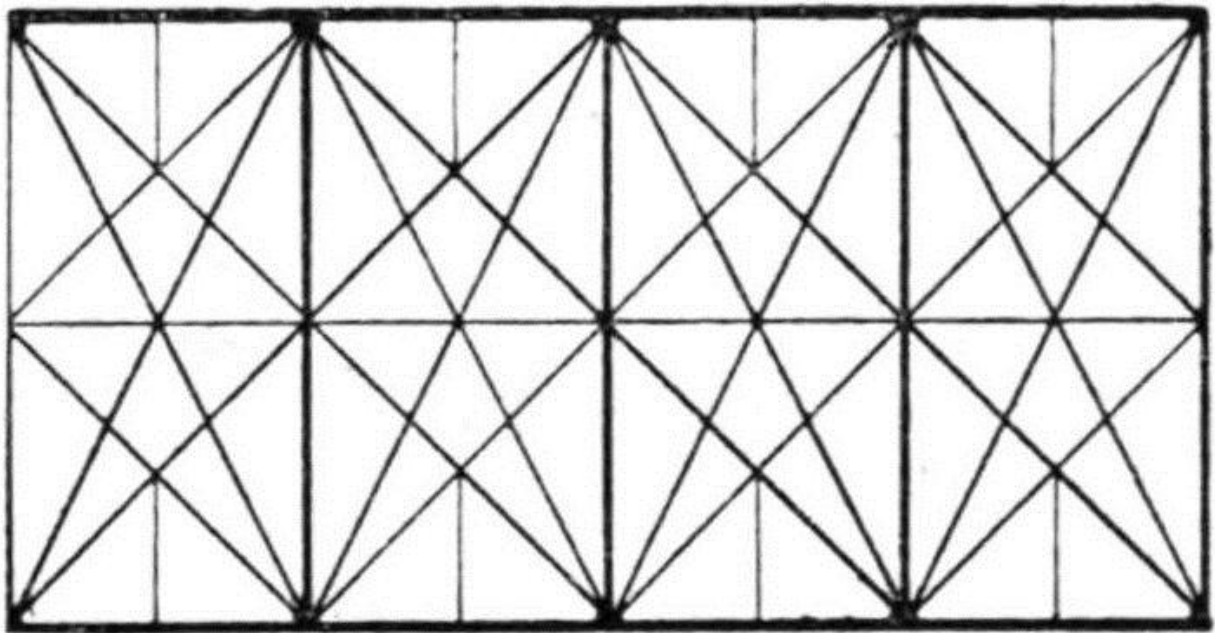
[back](#)



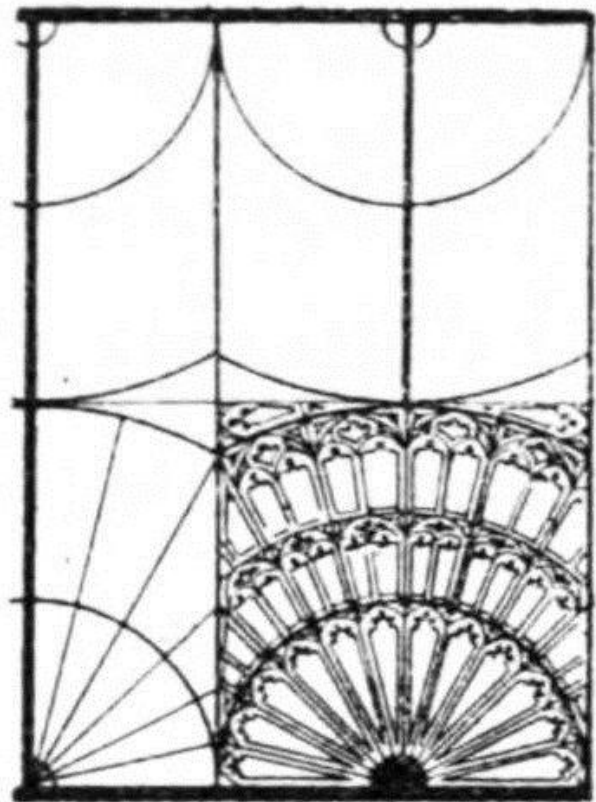
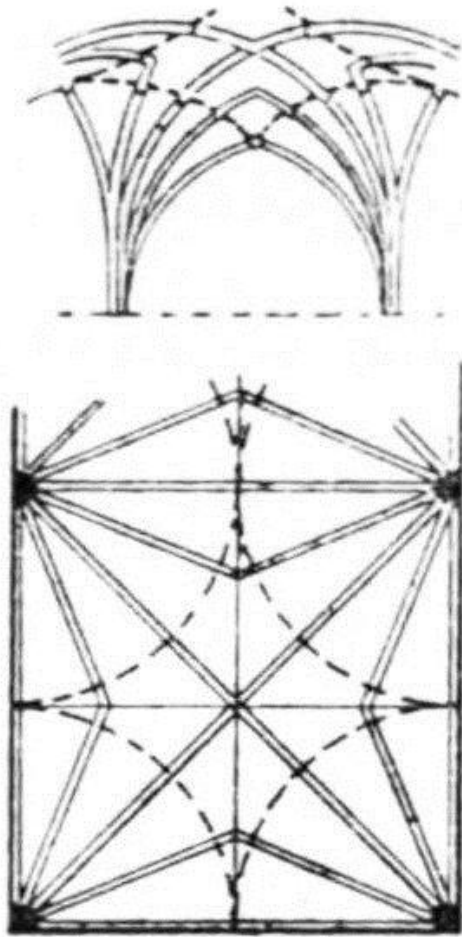
[back](#)



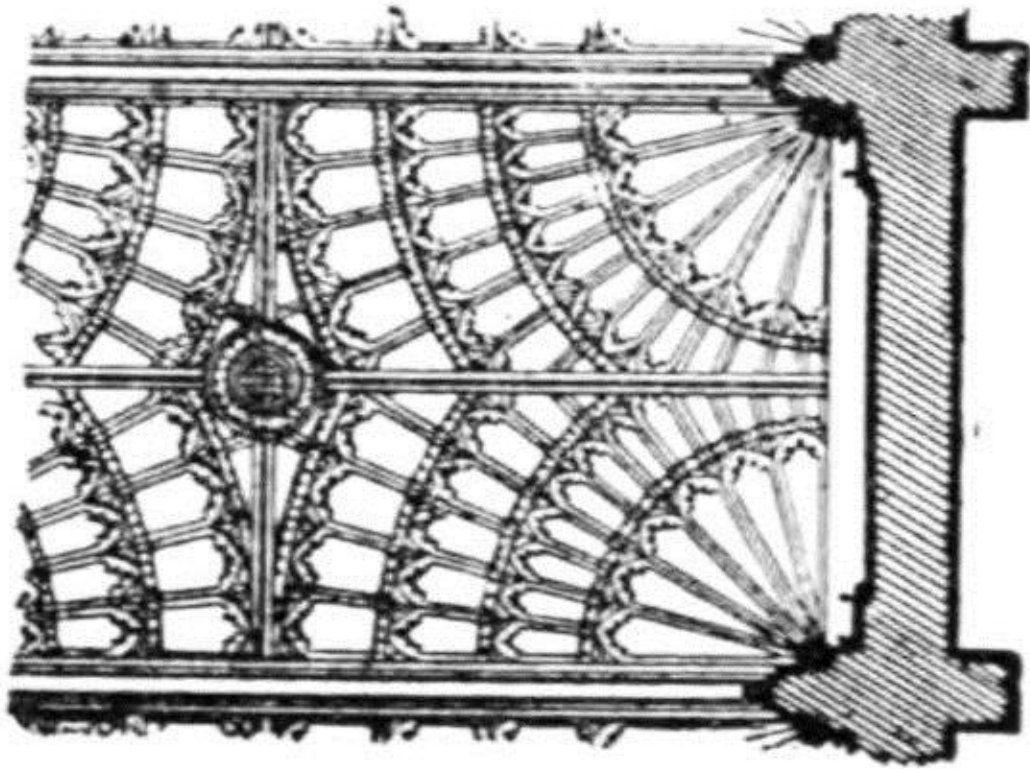
[back](#)



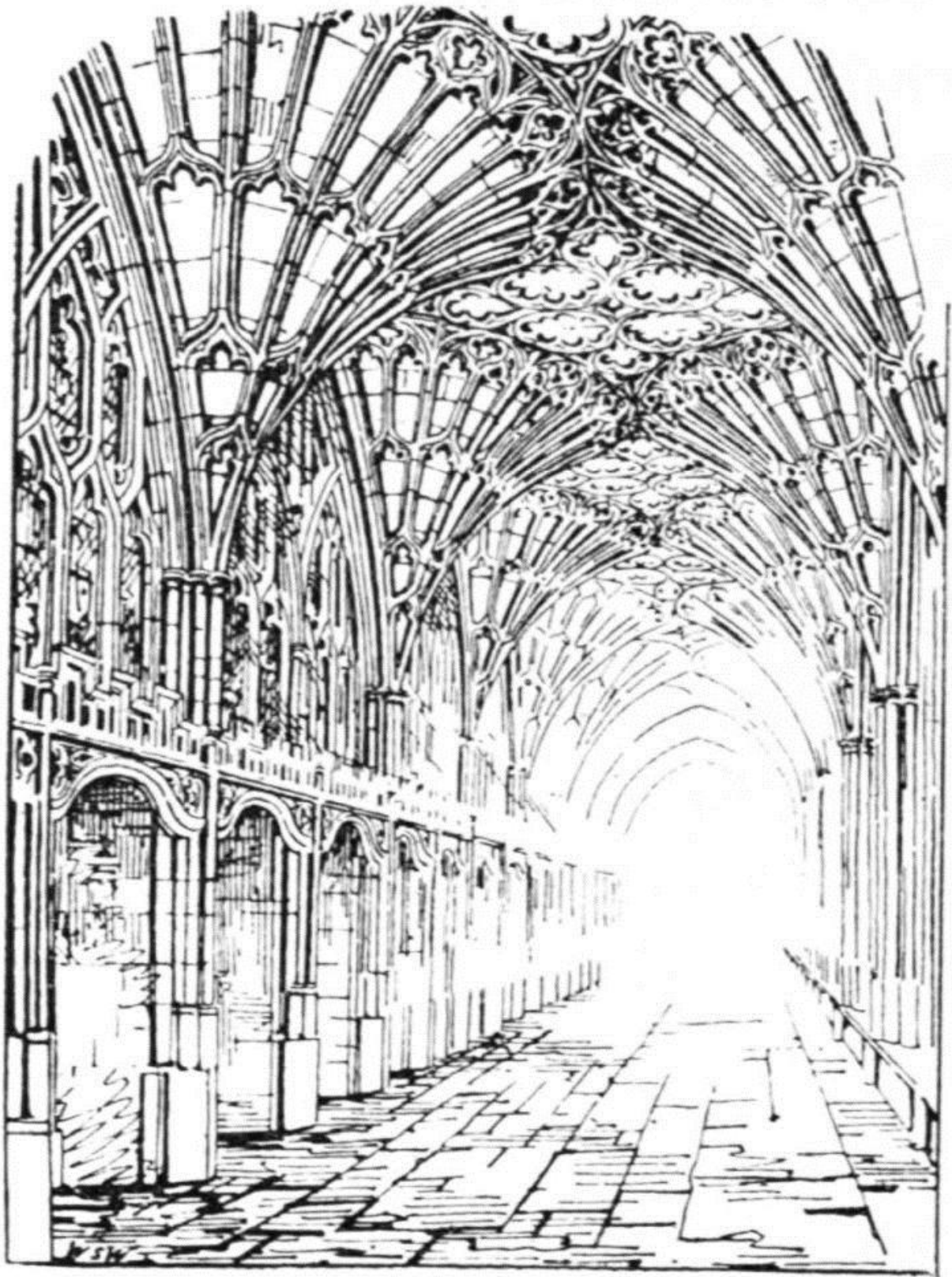
[back](#)



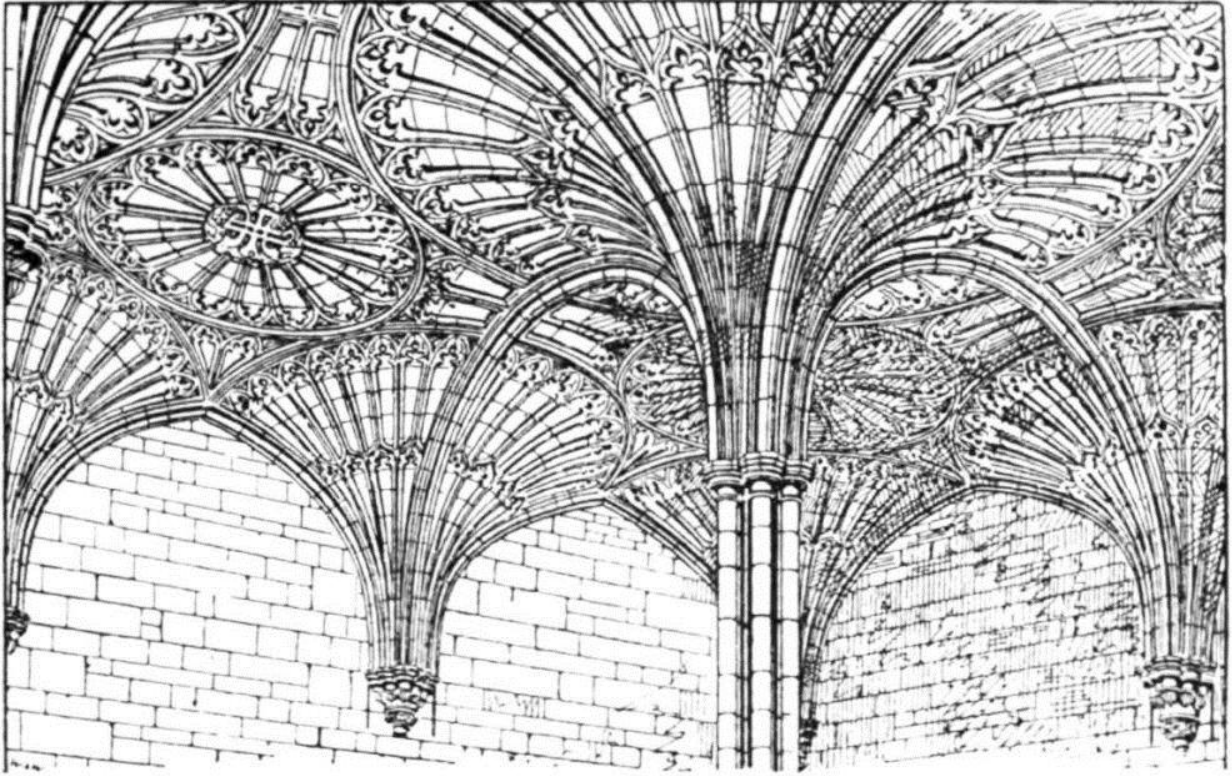
[back](#)



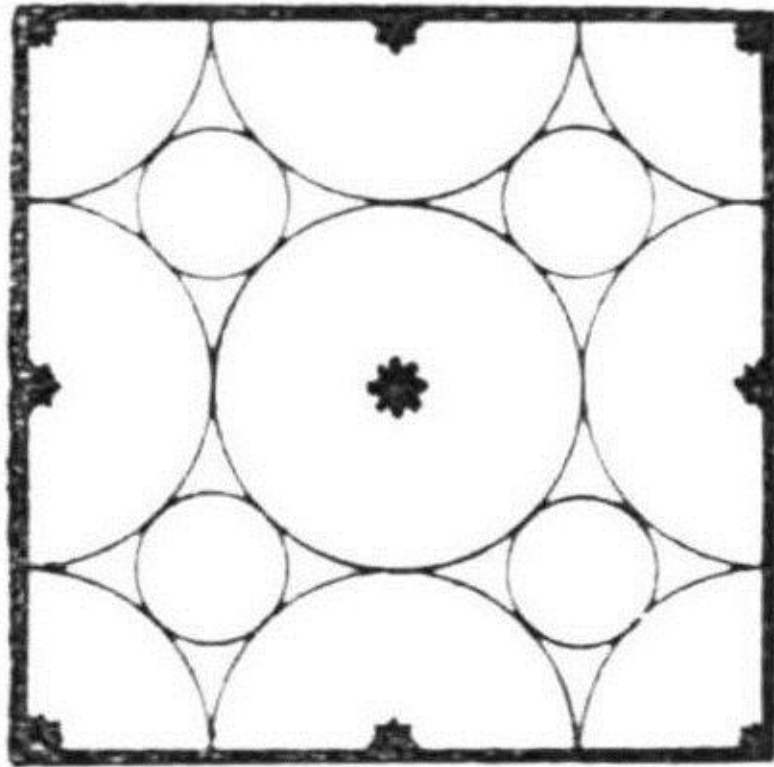
[back](#)



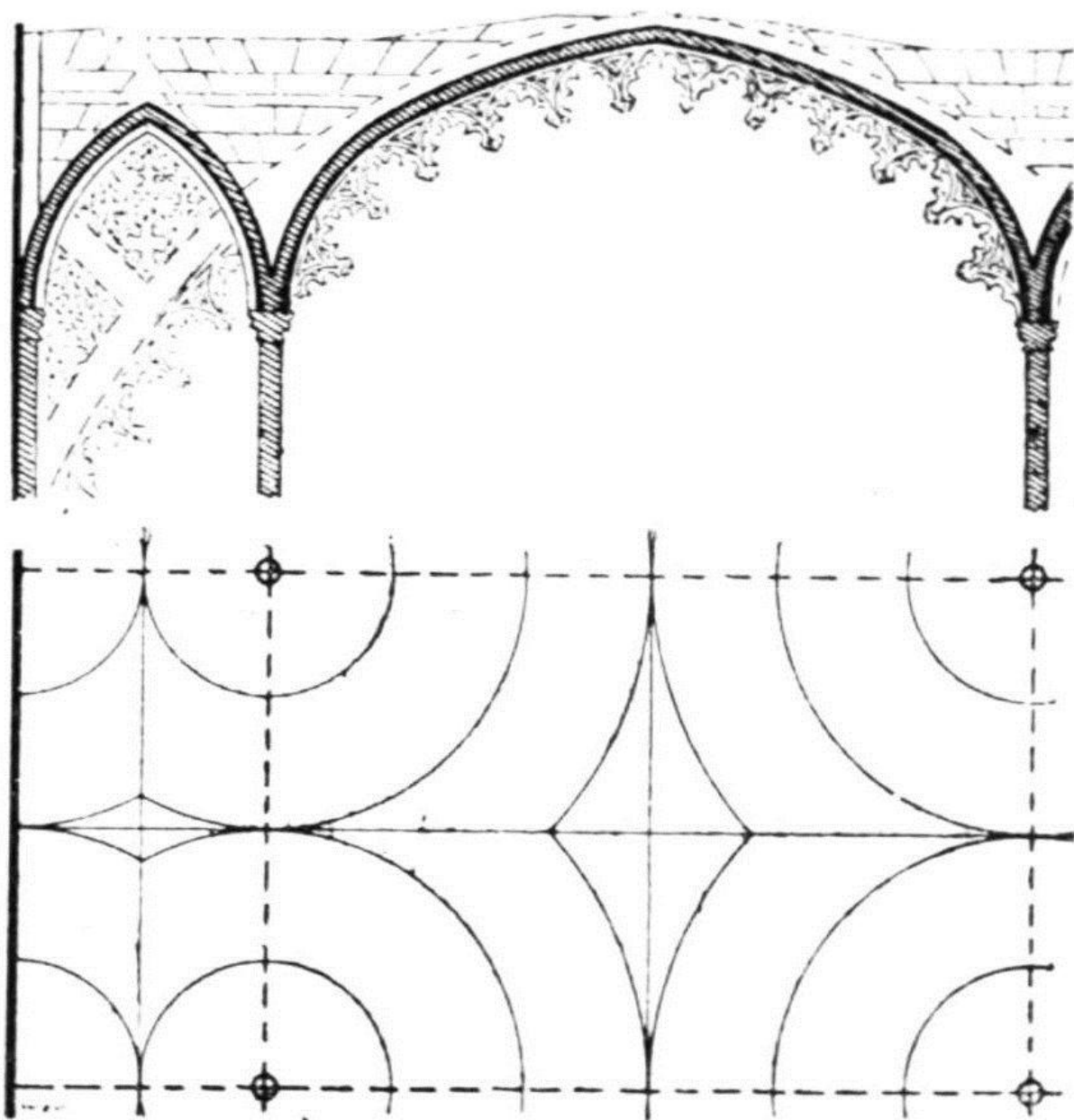
[back](#)



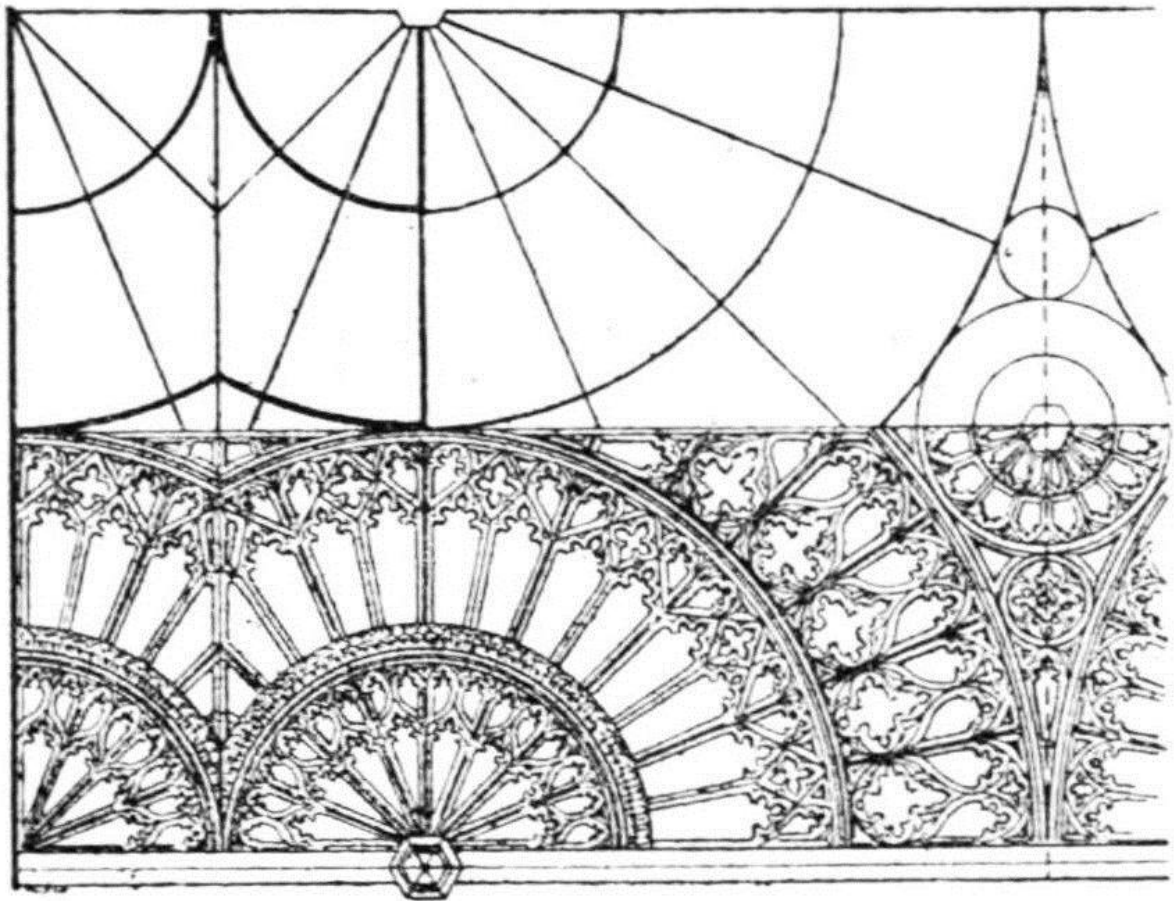
[back](#)



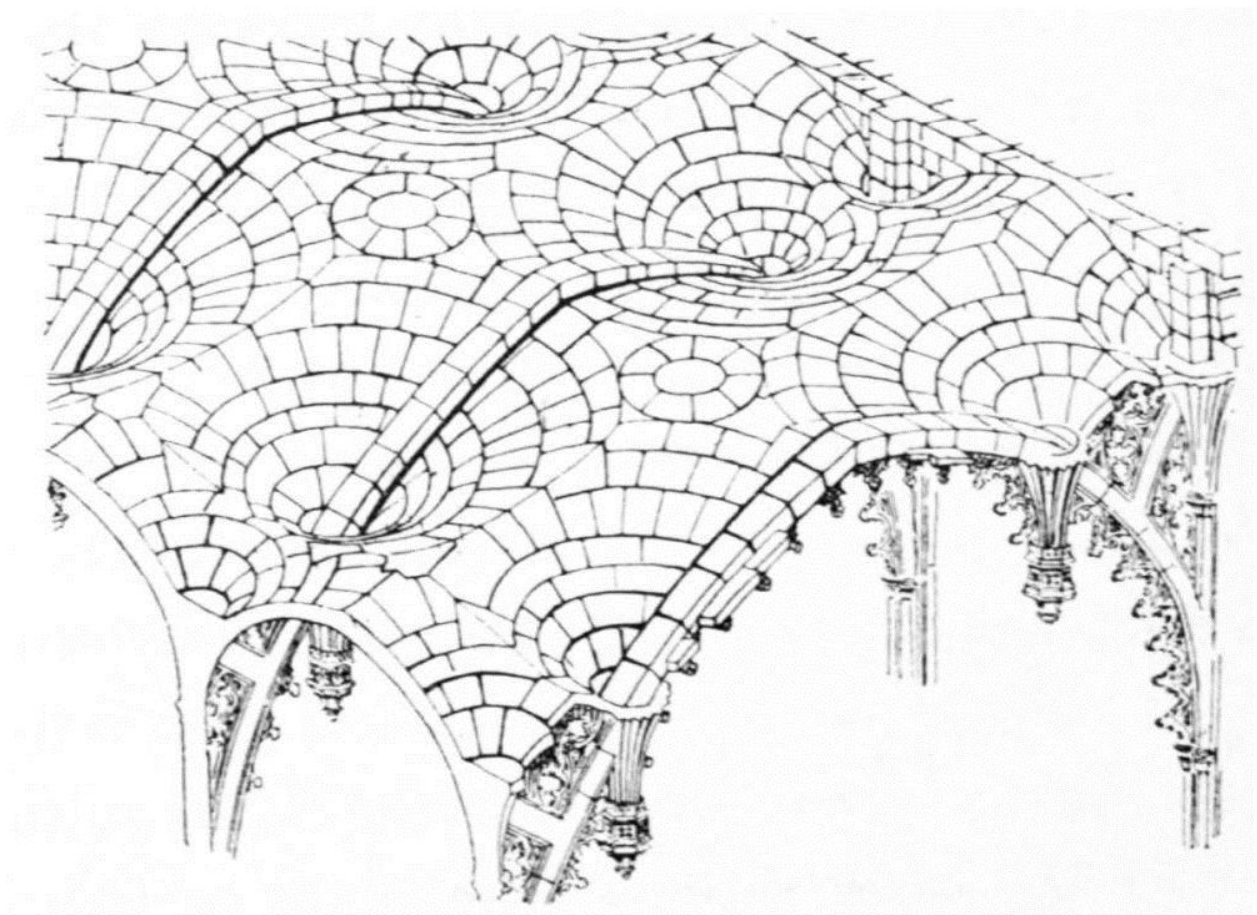
[back](#)



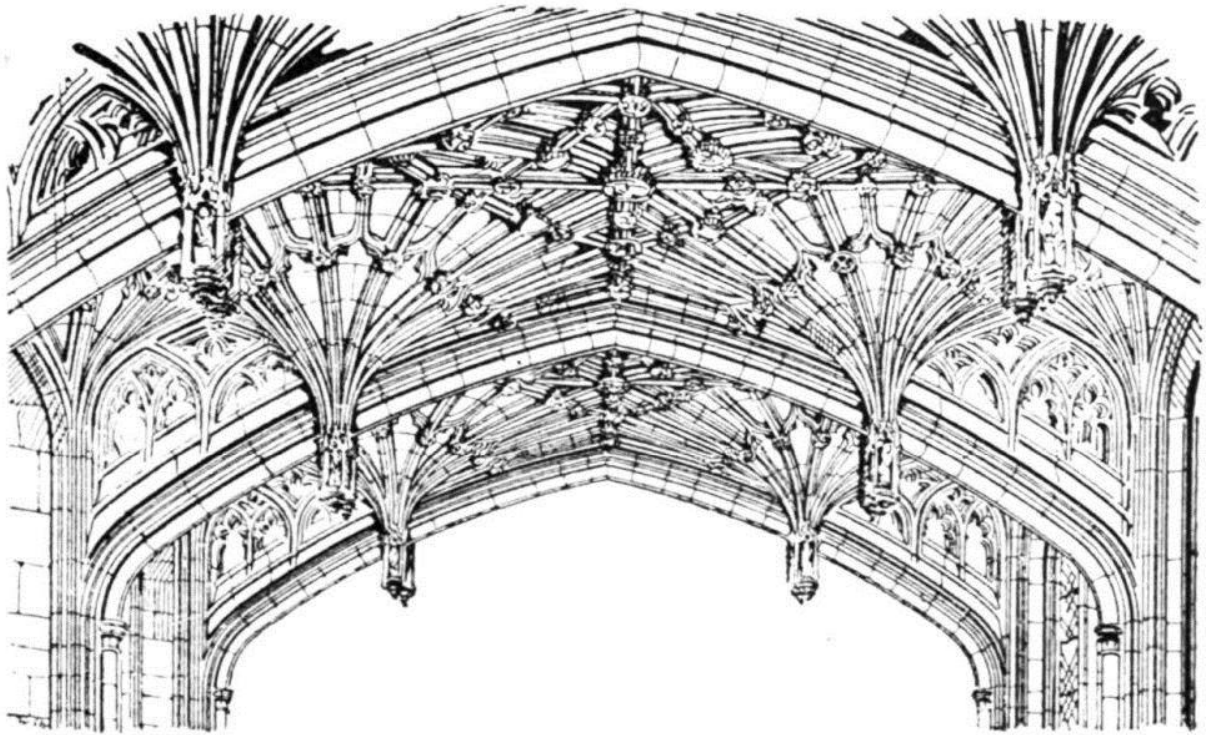
[back](#)



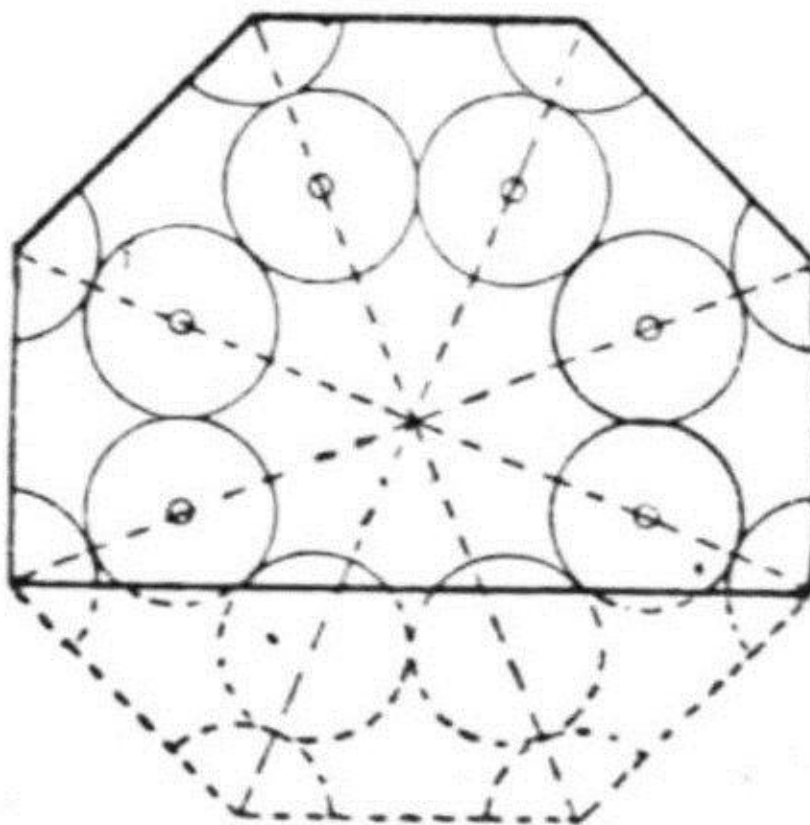
[back](#)



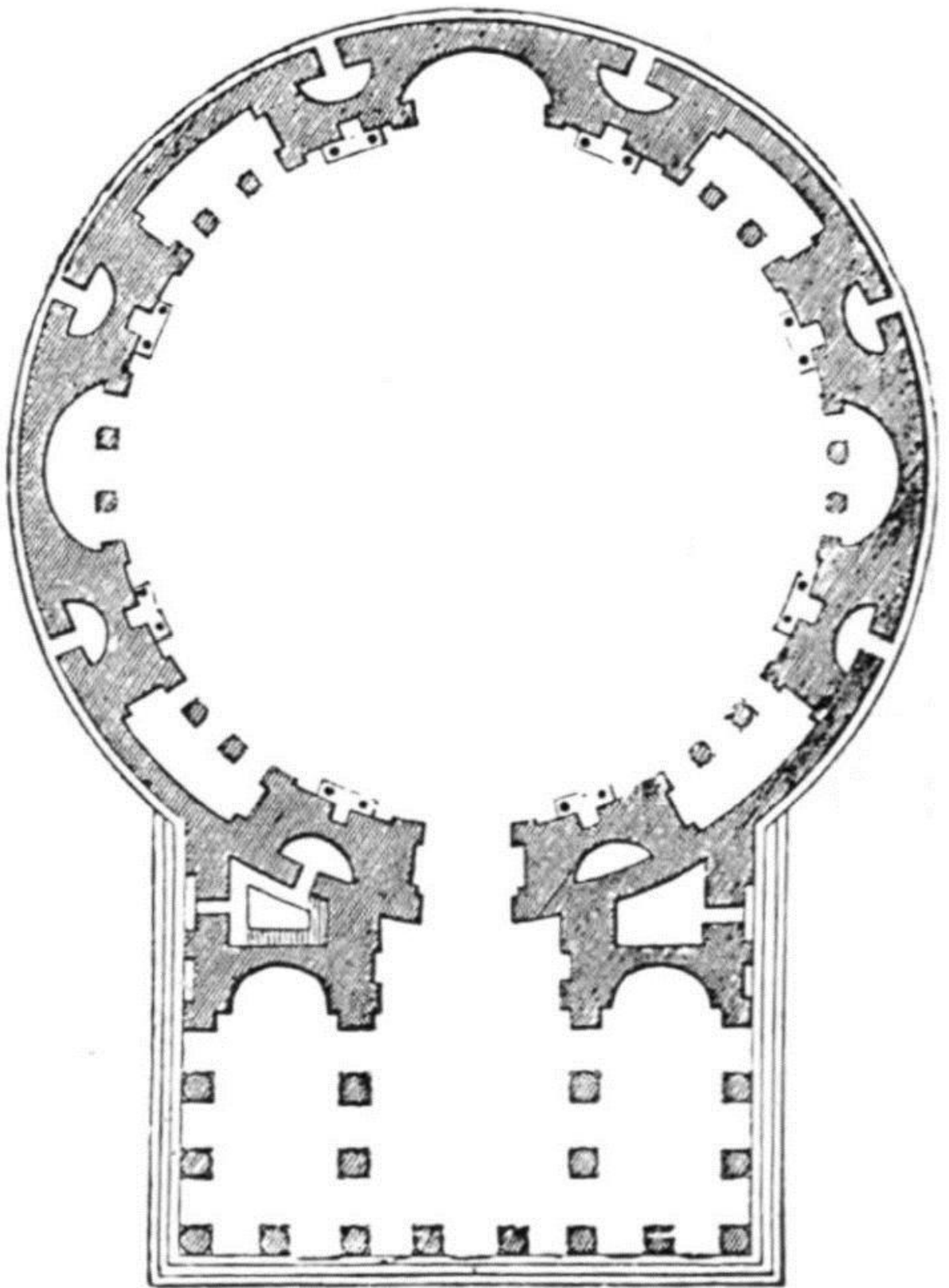
[back](#)



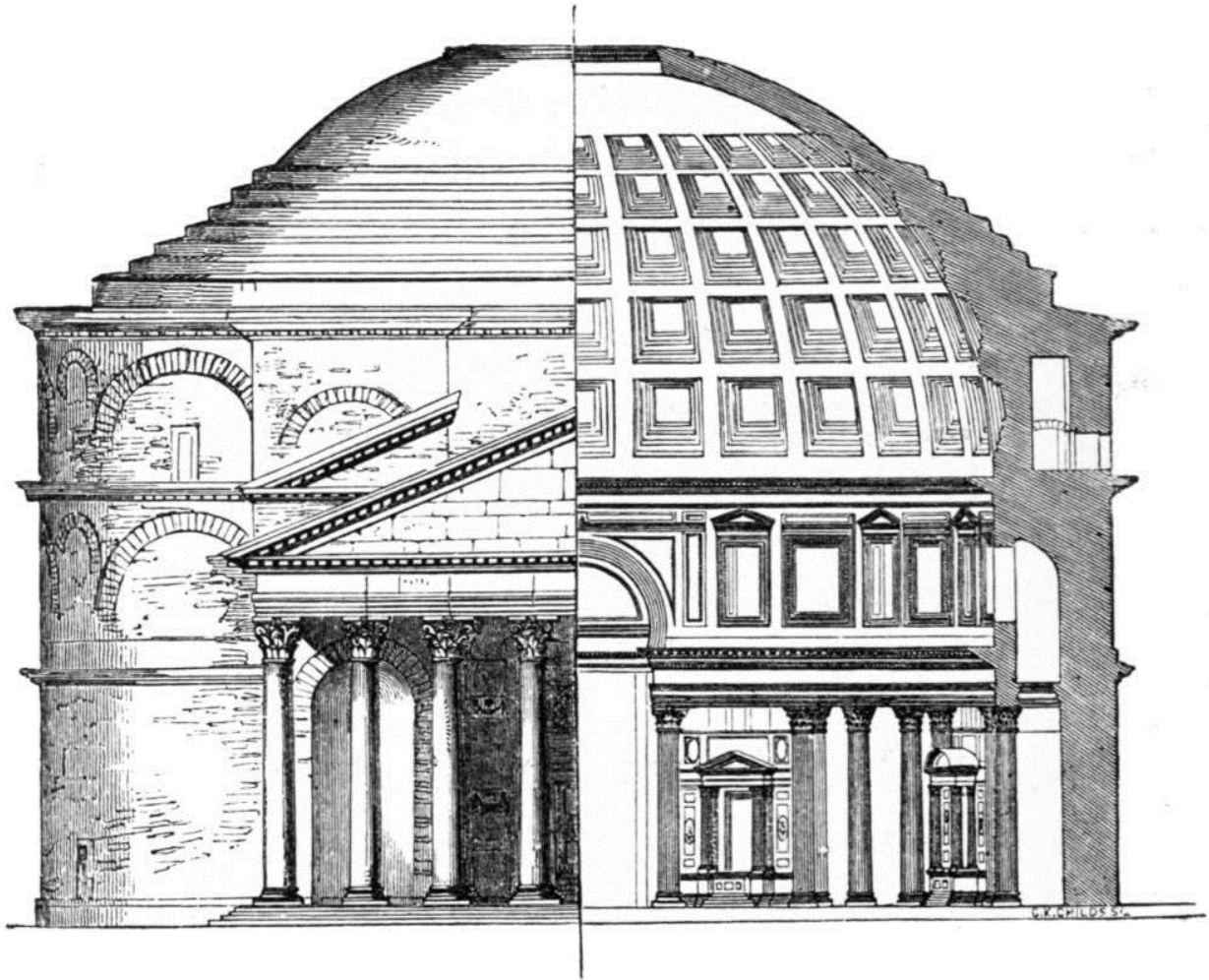
[back](#)



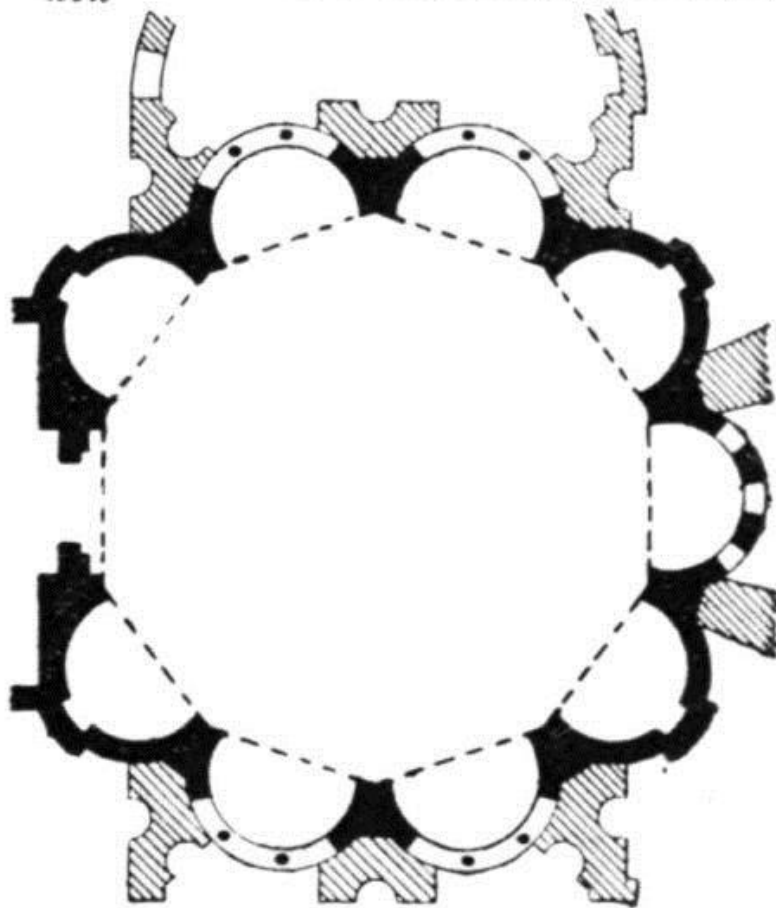
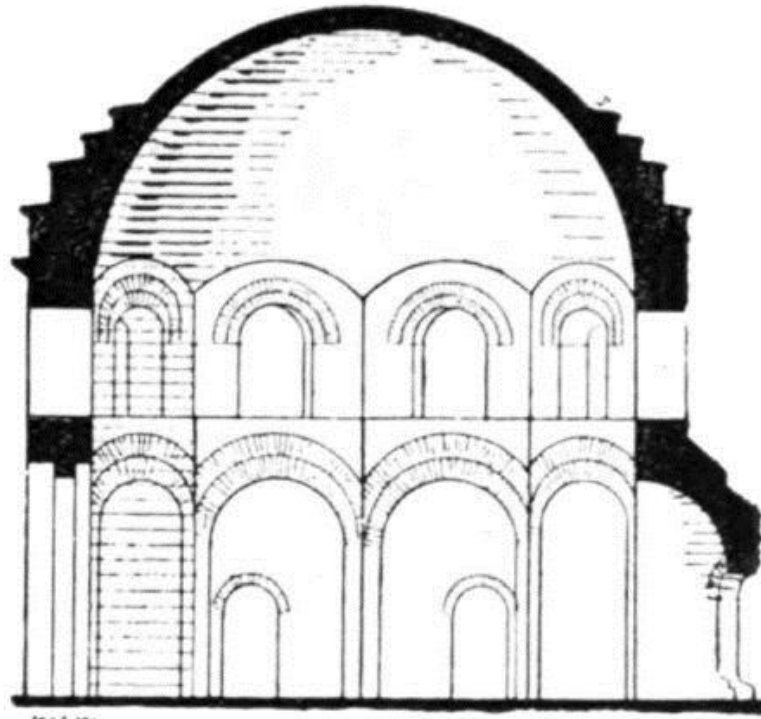
[back](#)



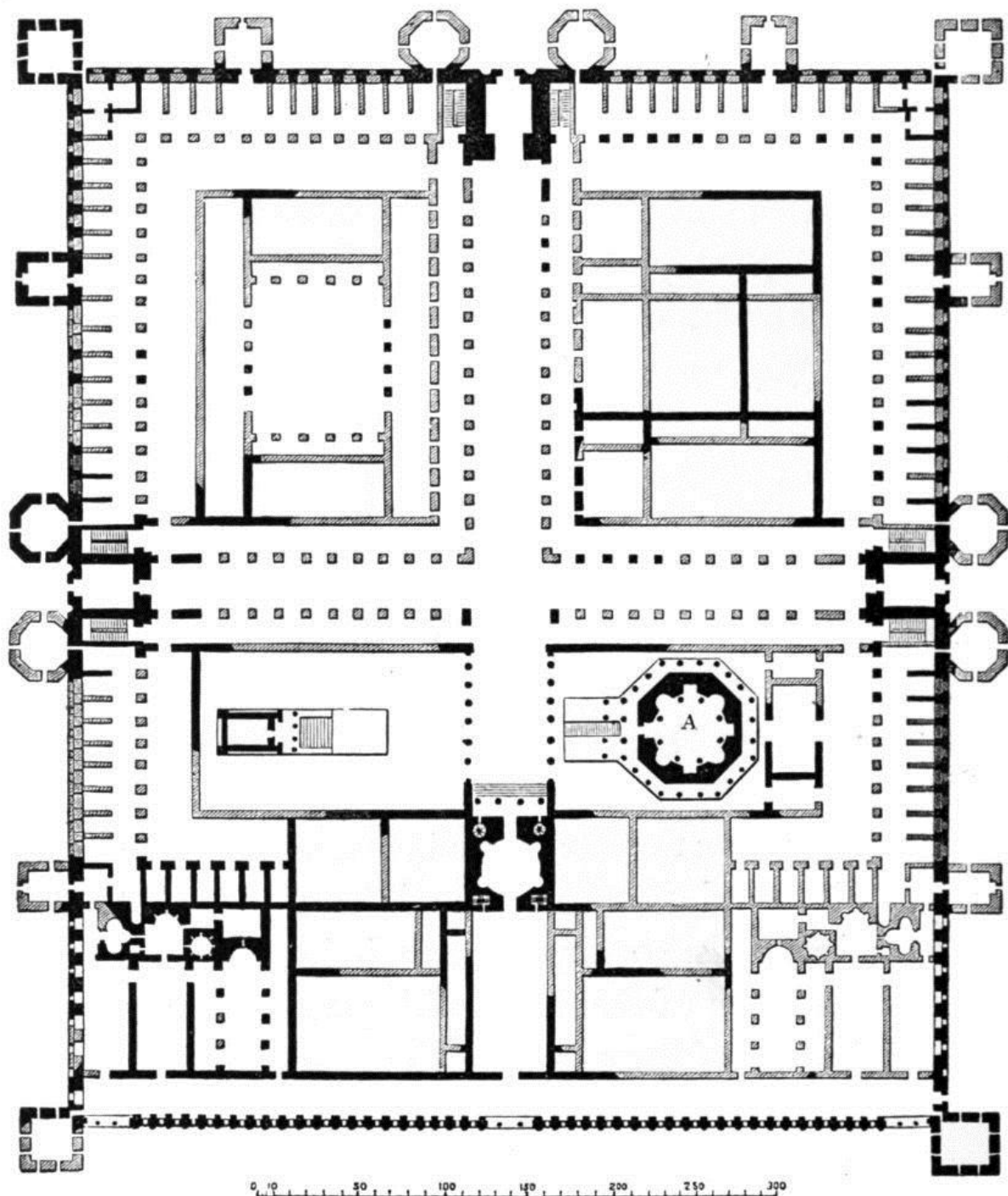
[back](#)



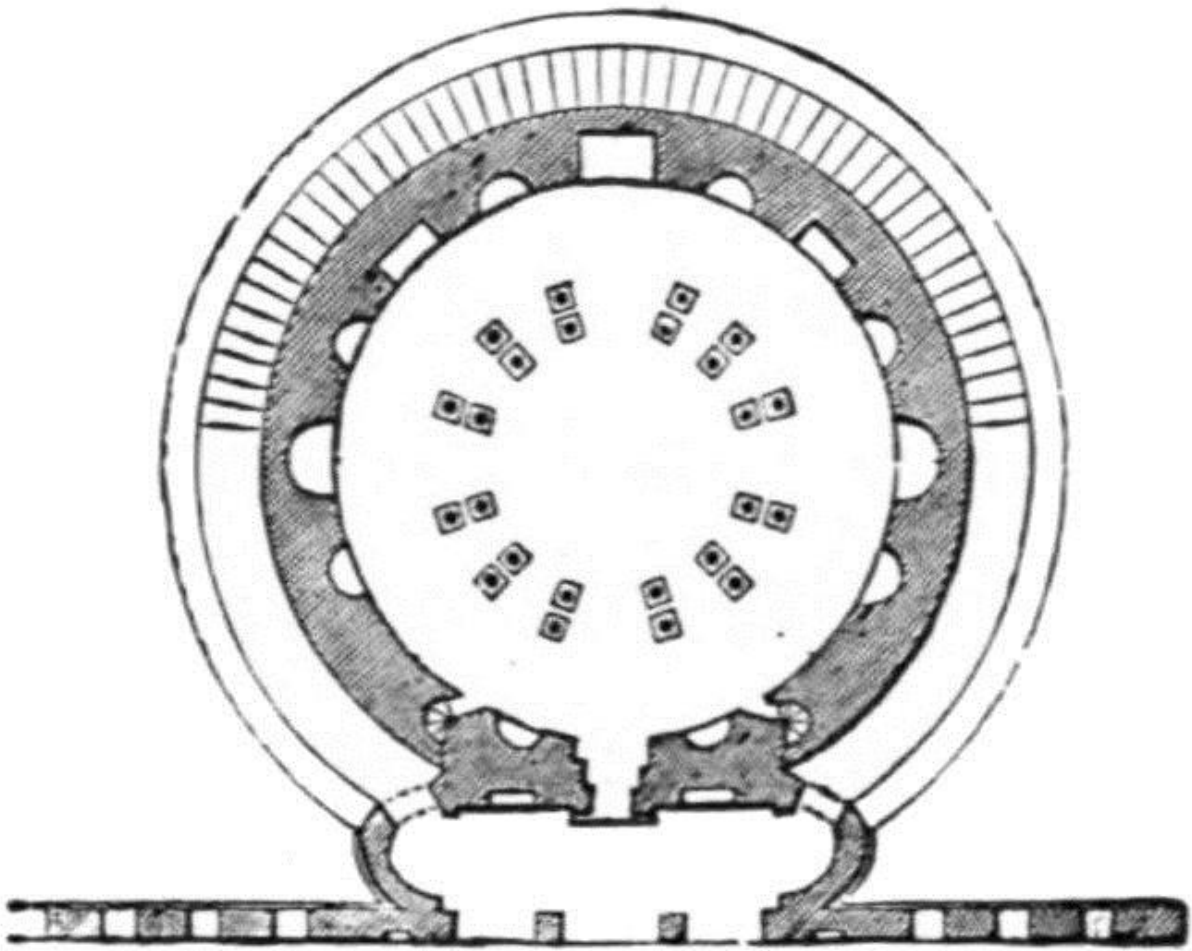
[back](#)



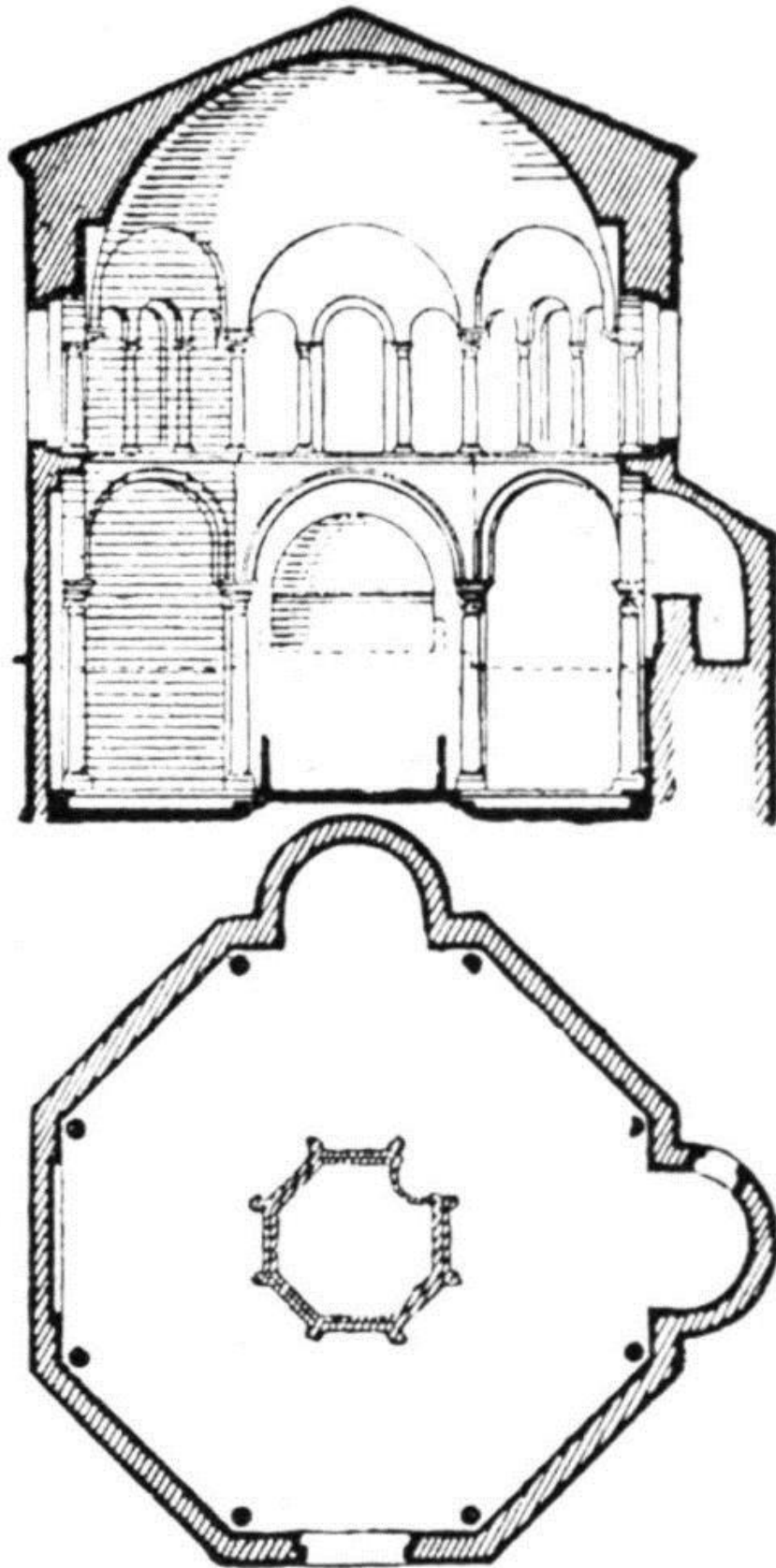
[back](#)



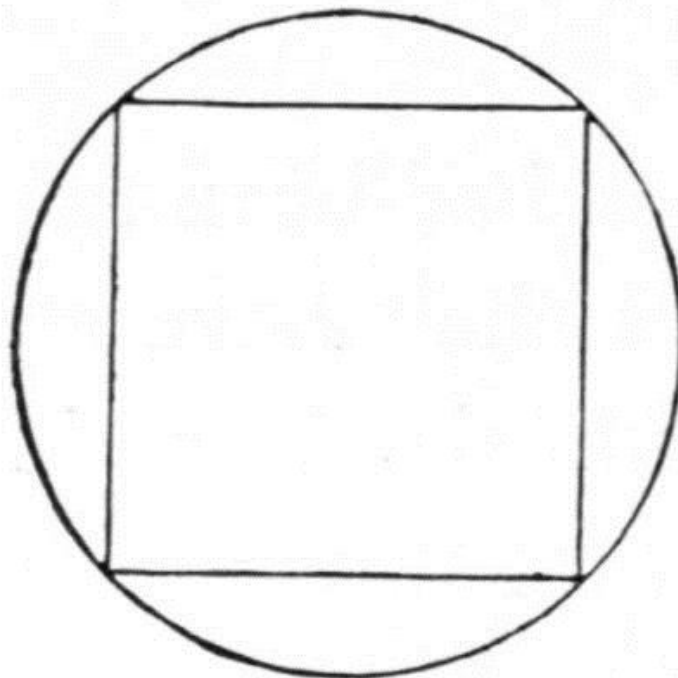
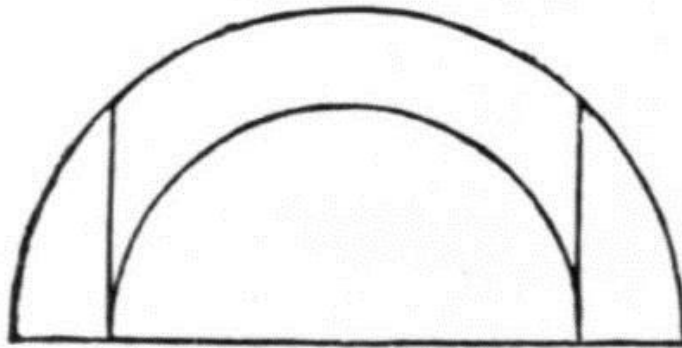
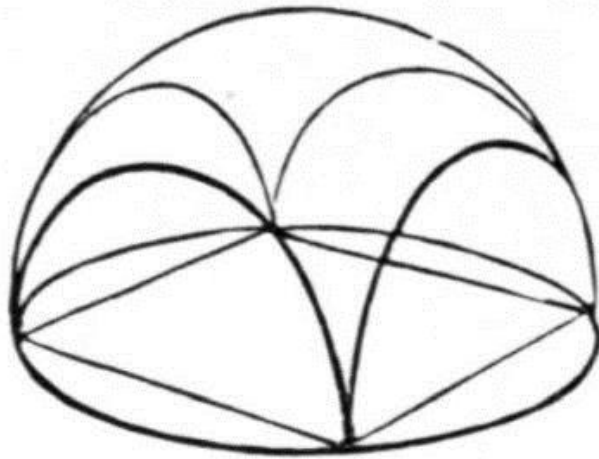
[back](#)



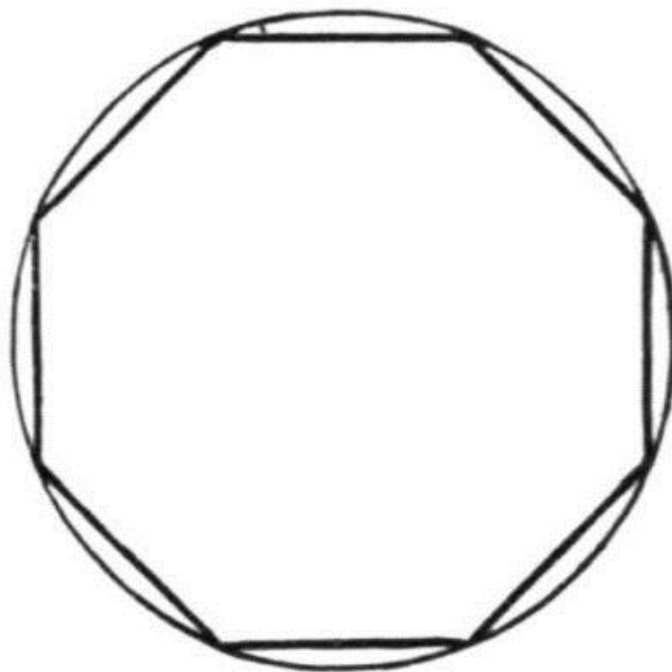
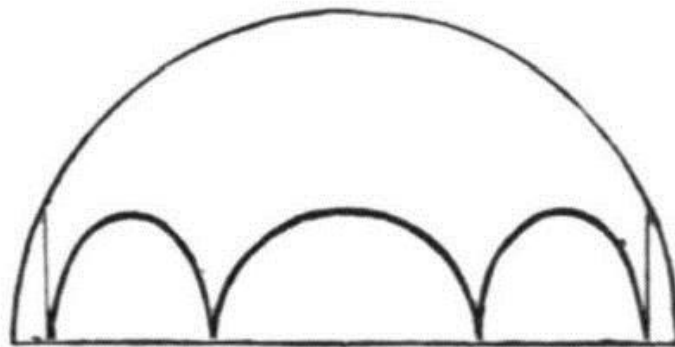
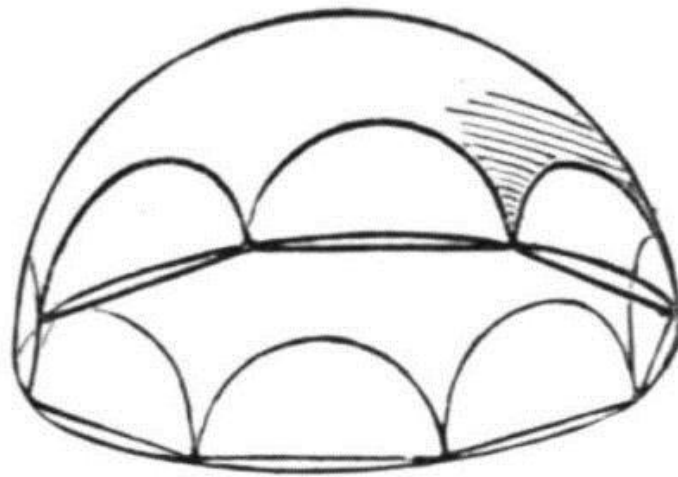
[back](#)



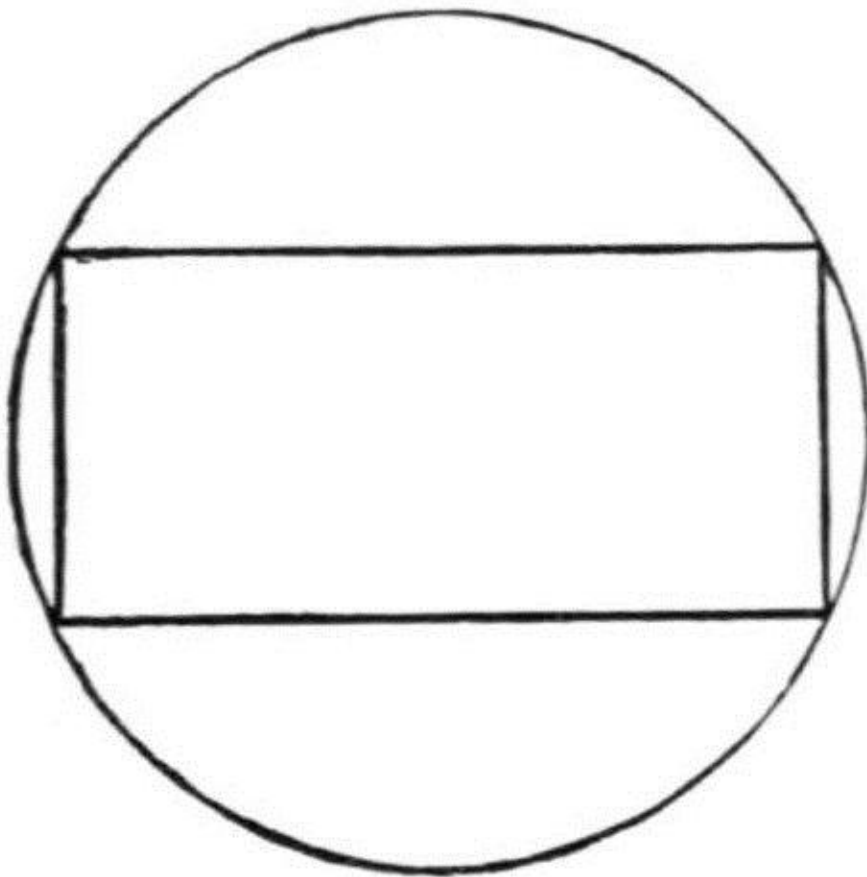
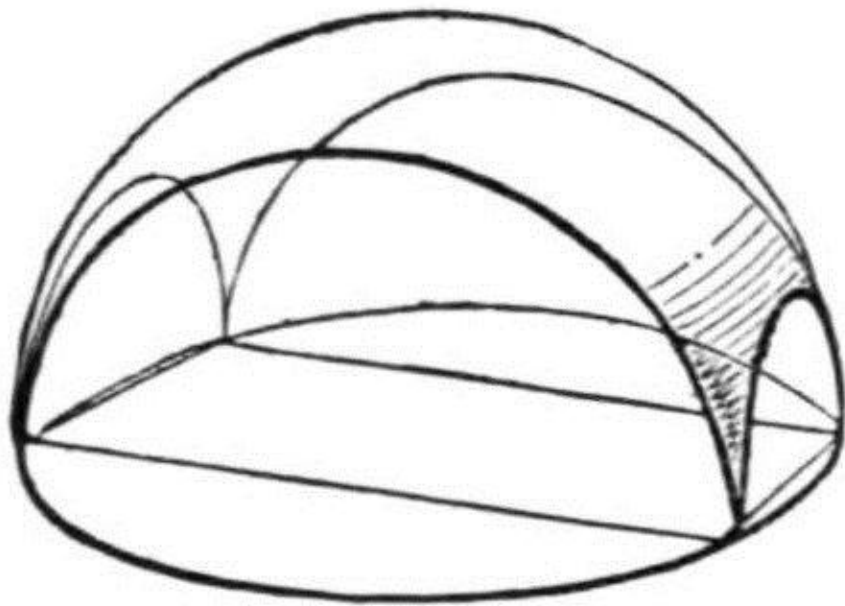
[back](#)



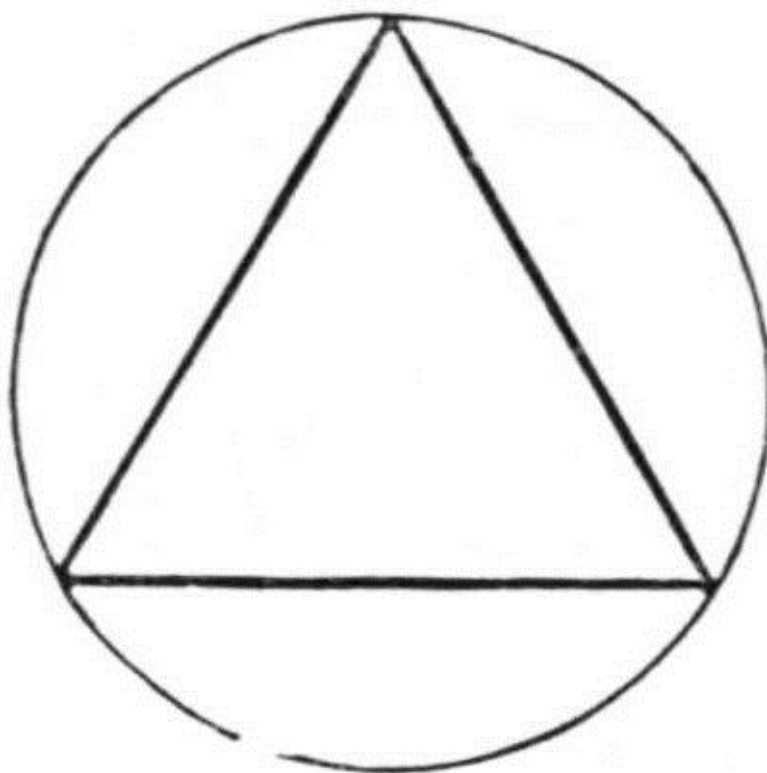
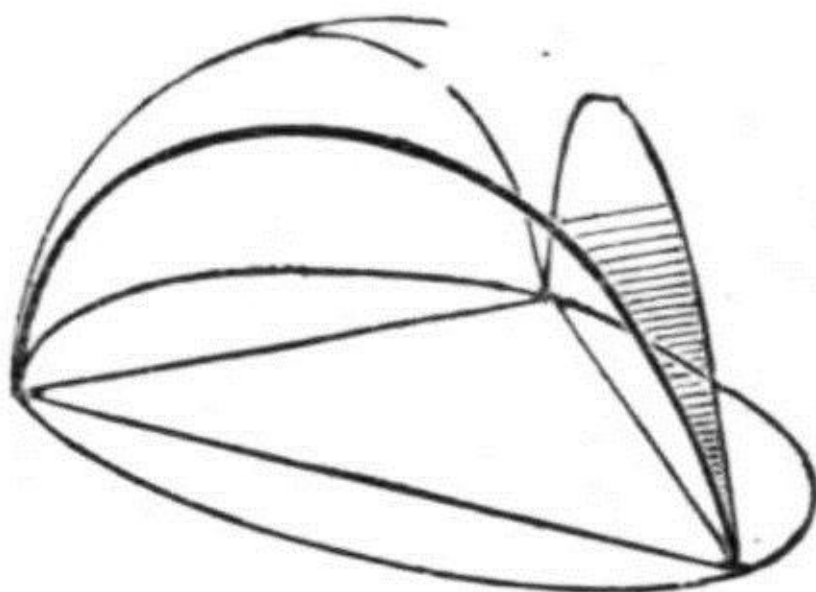
[back](#)



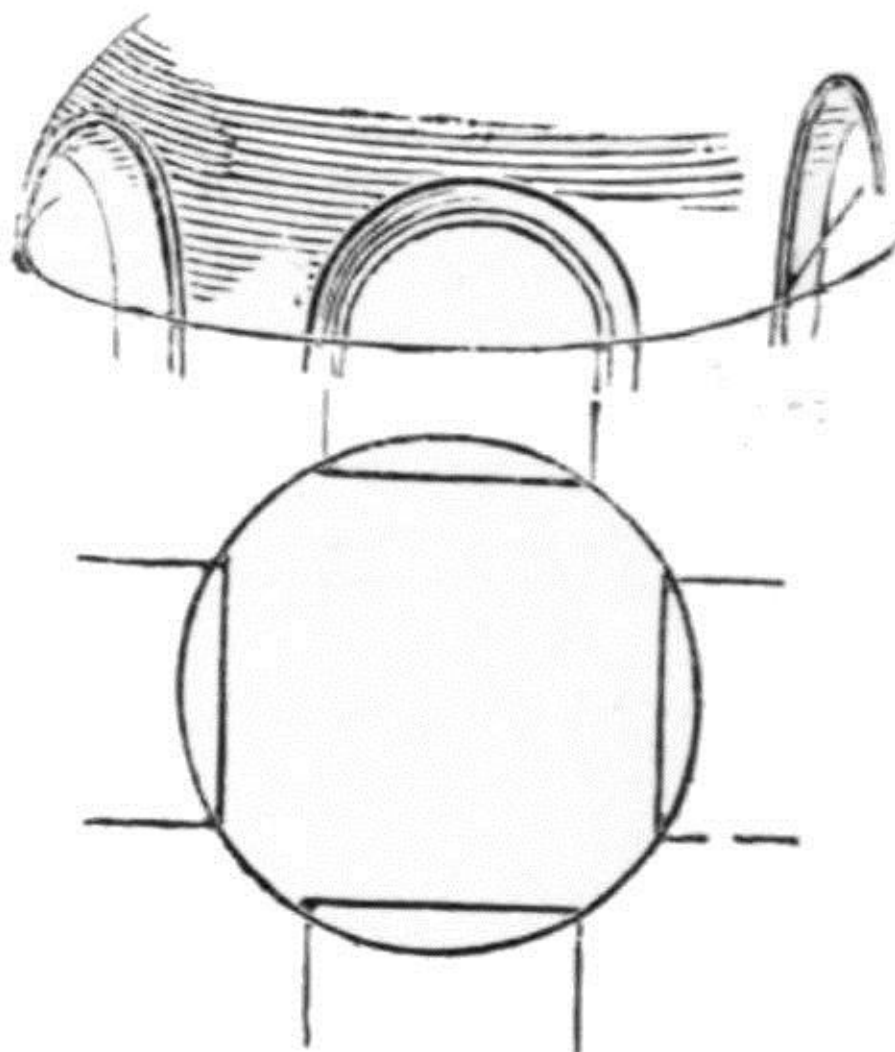
[back](#)



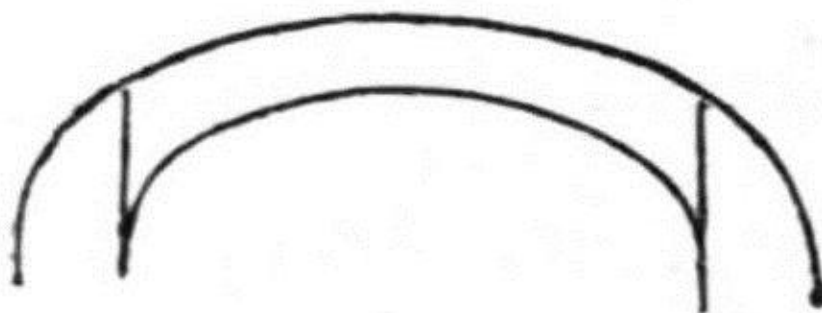
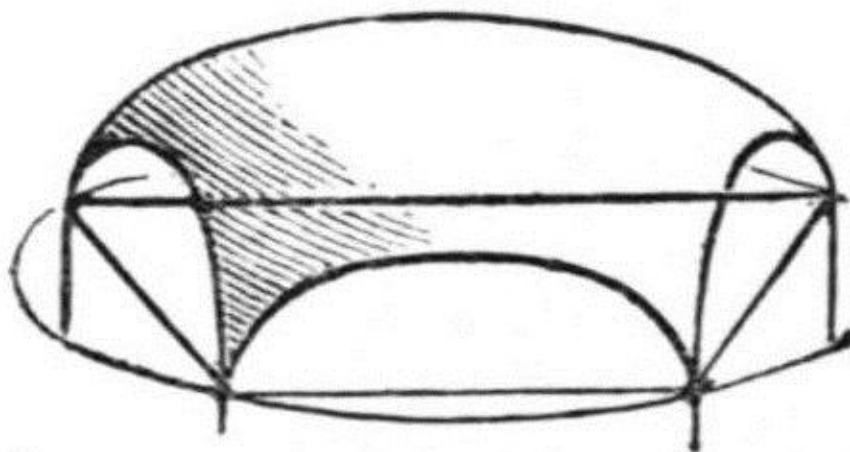
[back](#)



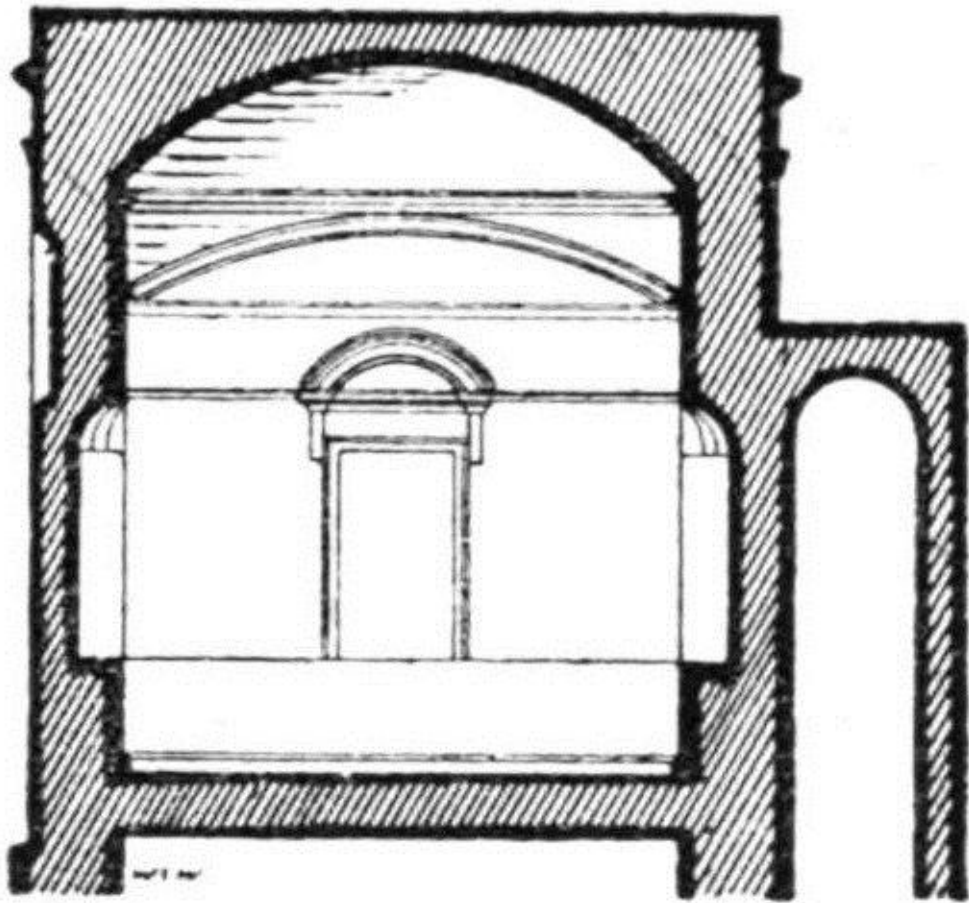
[back](#)



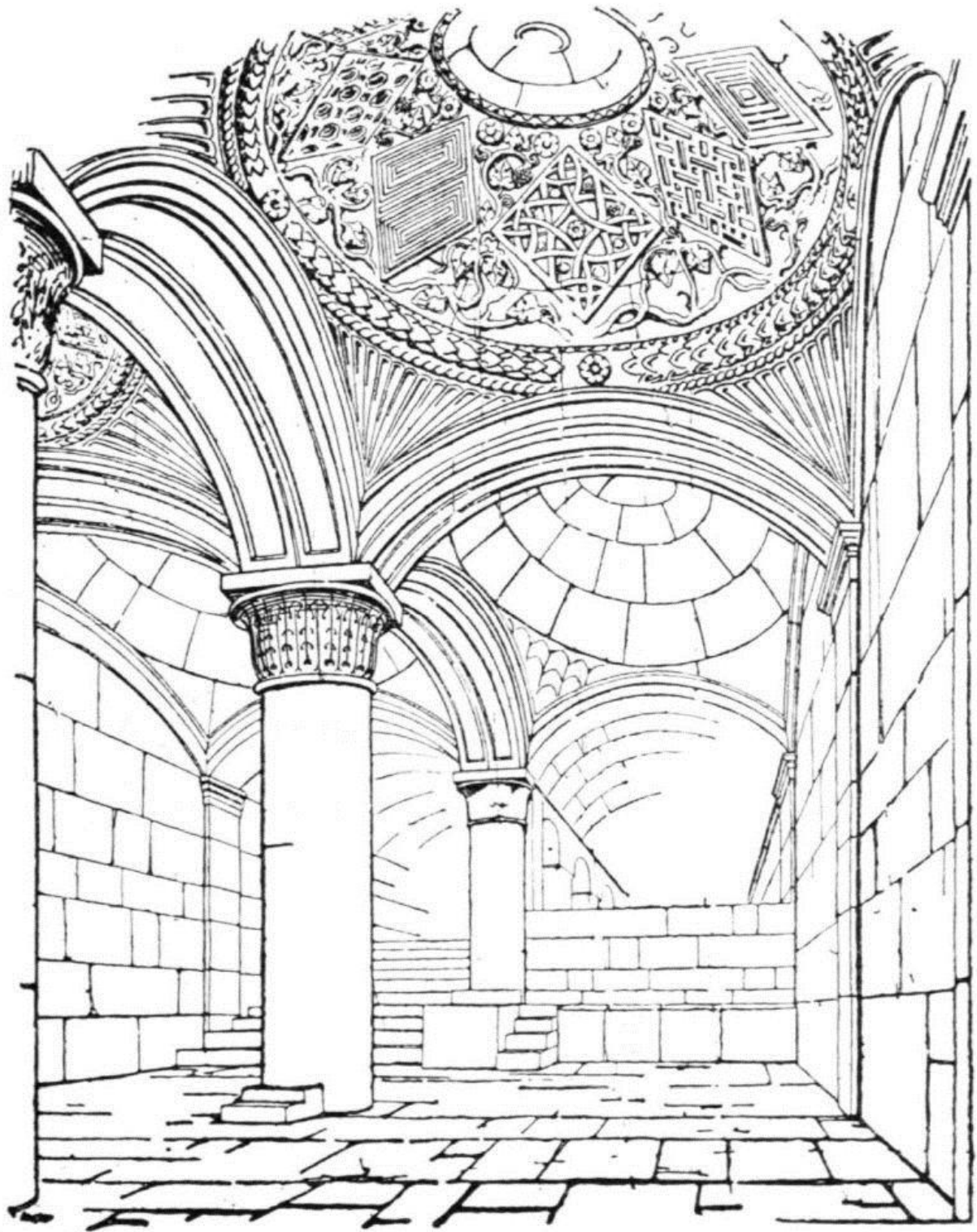
[back](#)



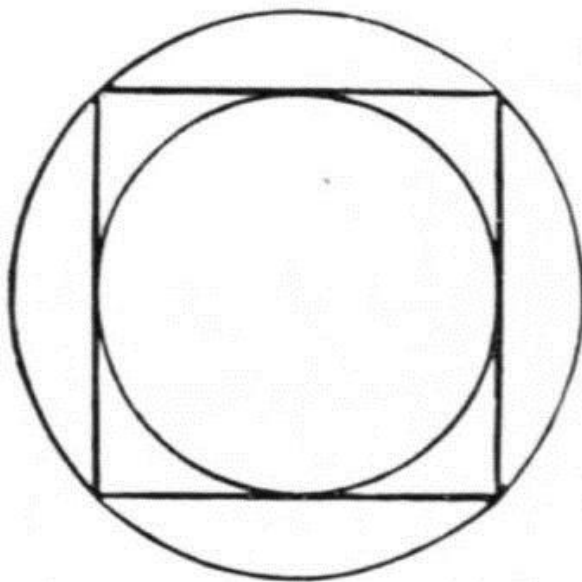
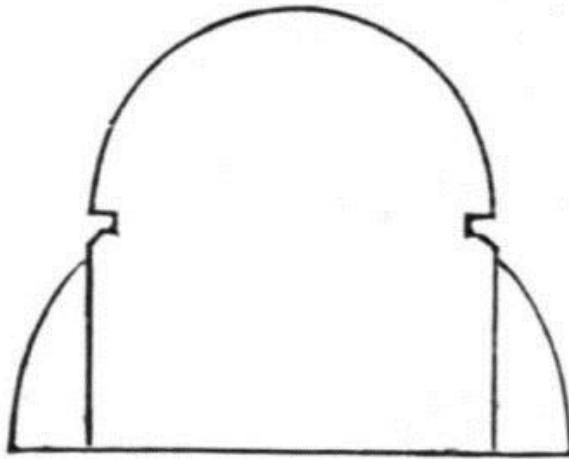
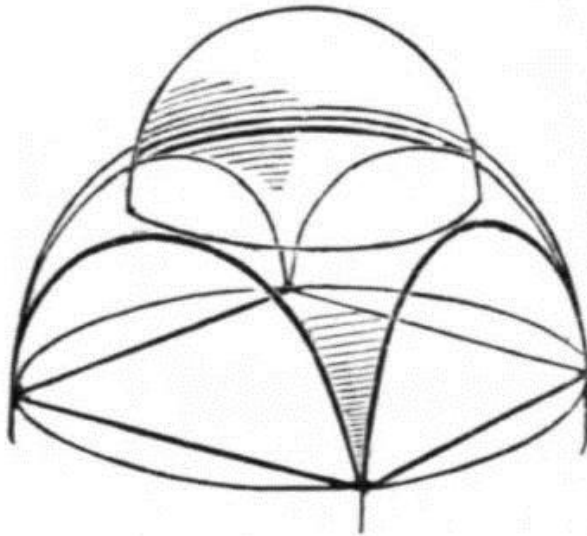
[back](#)



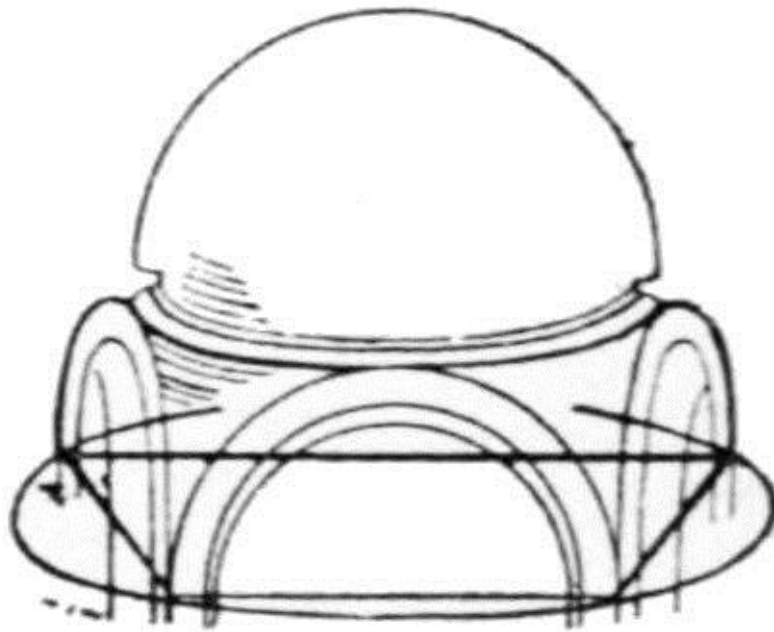
[back](#)



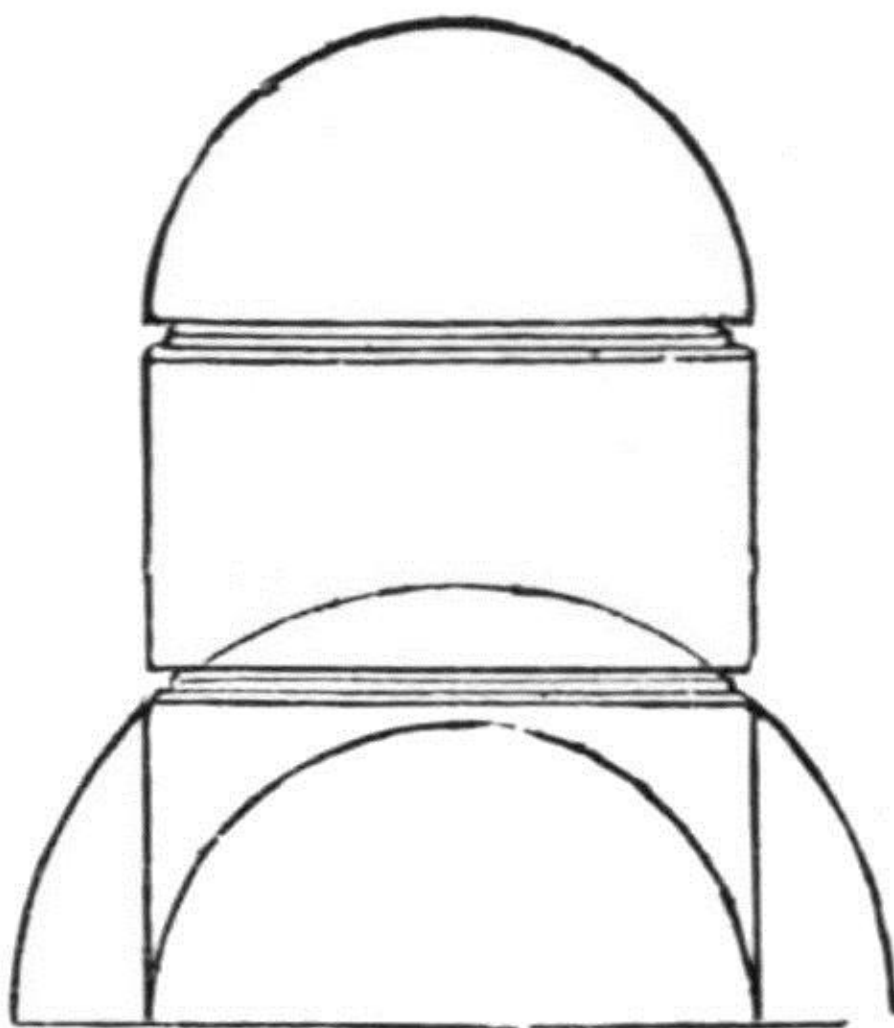
[back](#)



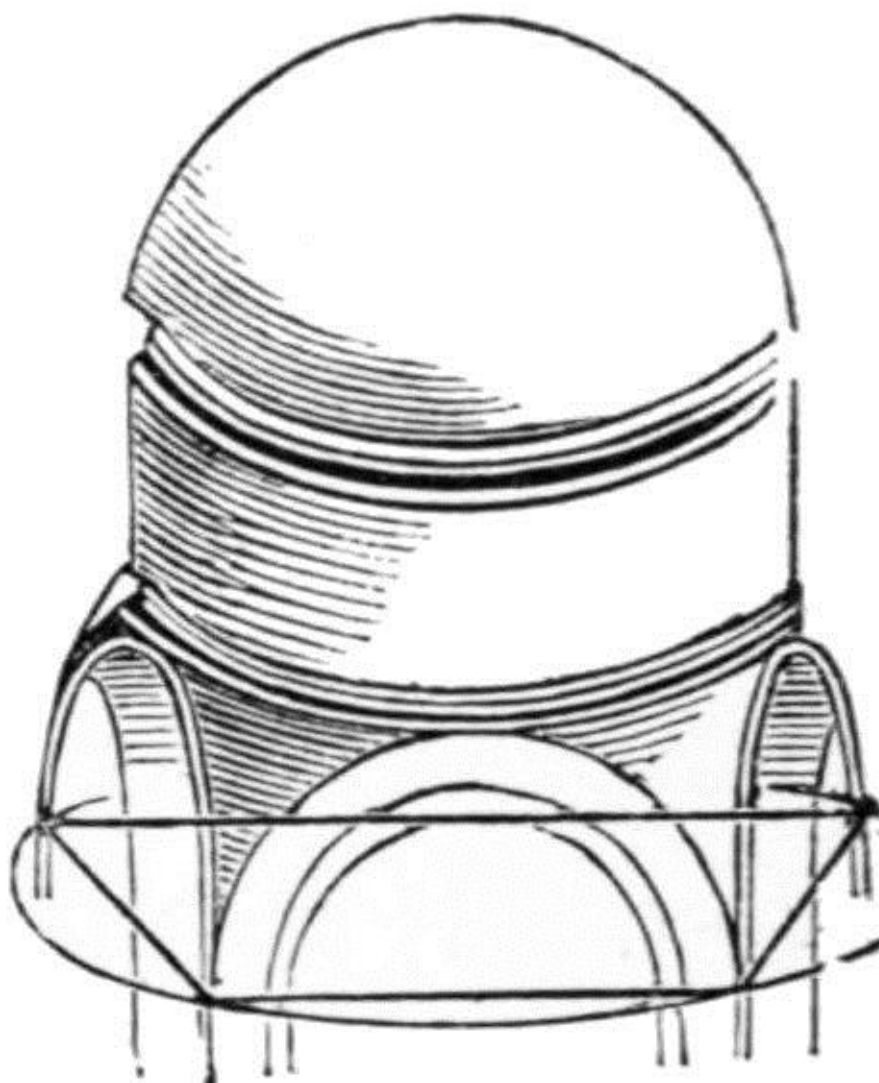
[back](#)



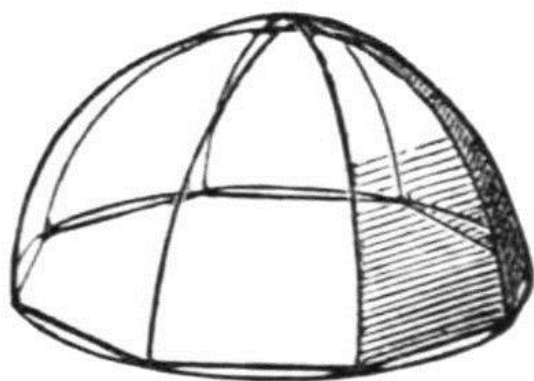
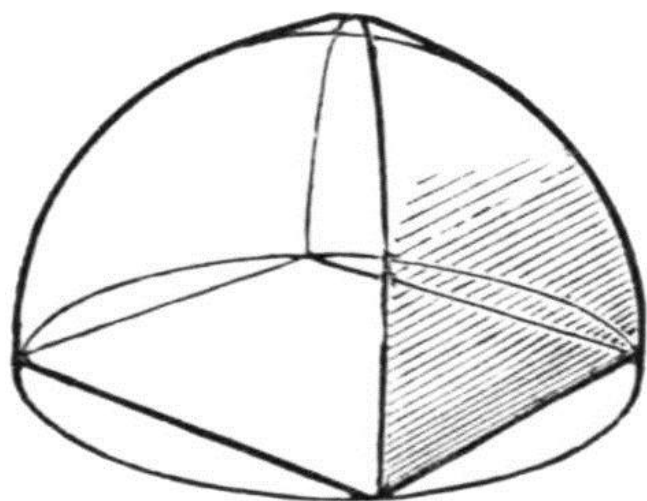
[back](#)



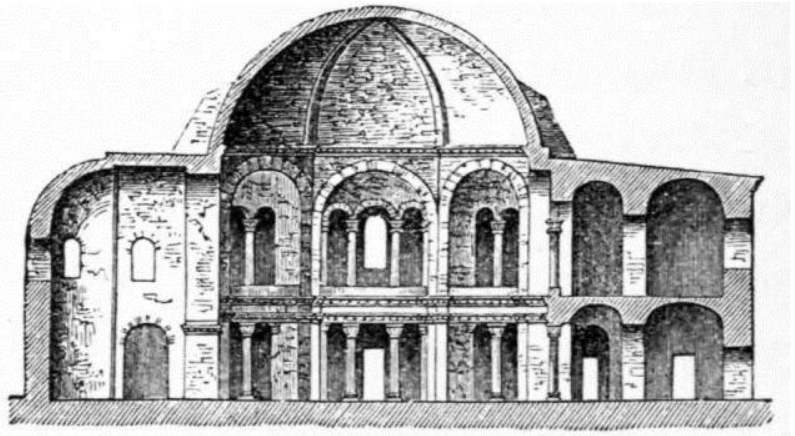
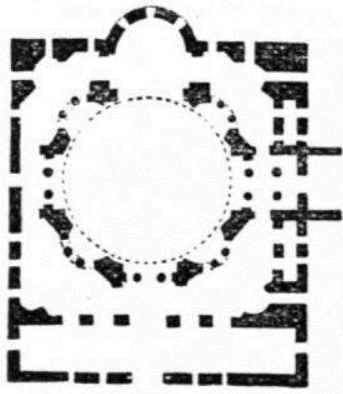
[back](#)



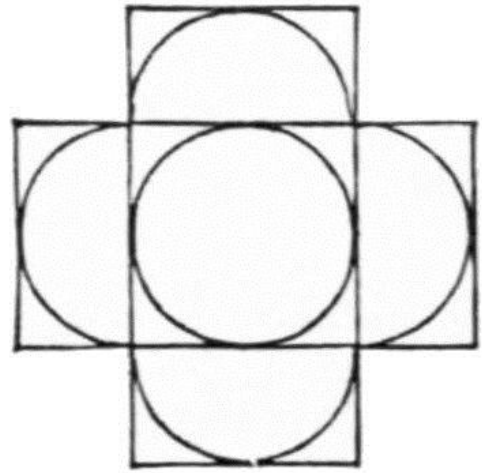
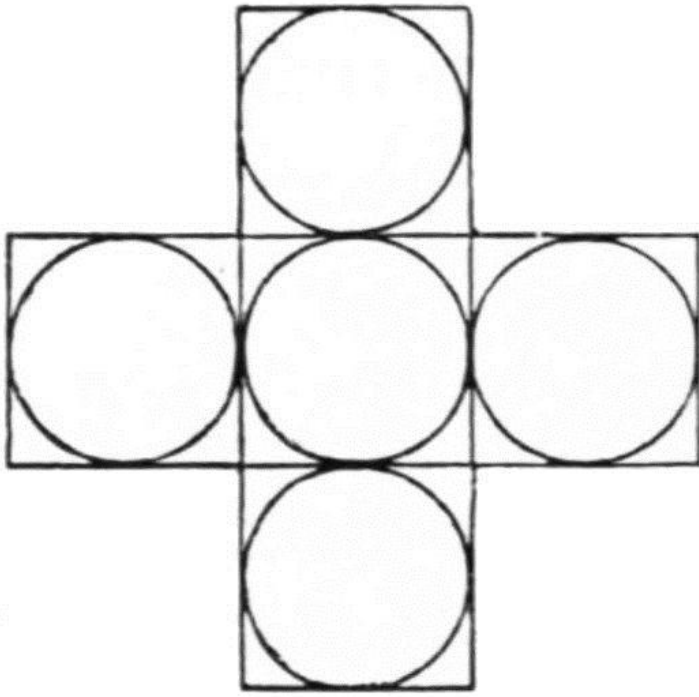
[back](#)



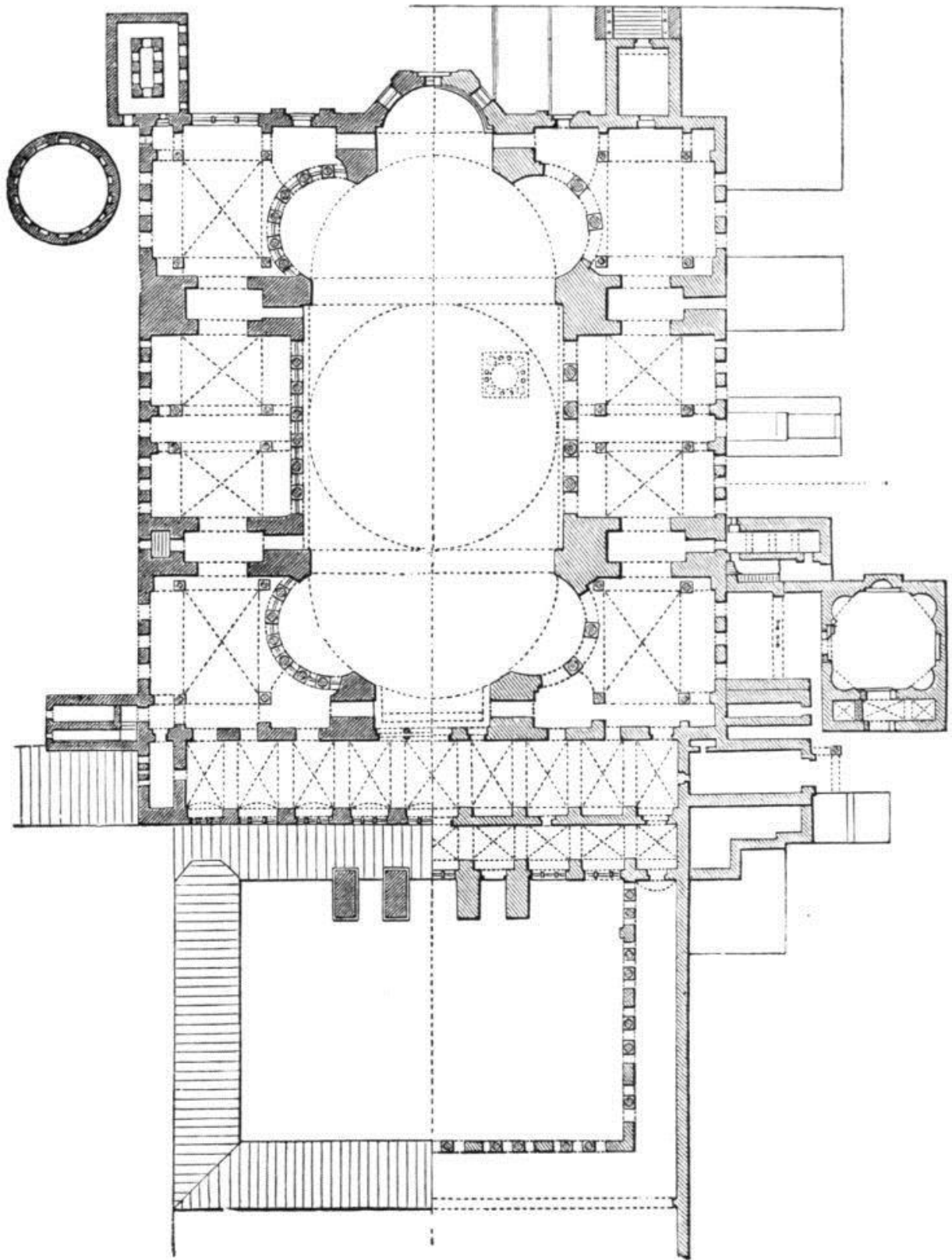
[back](#)



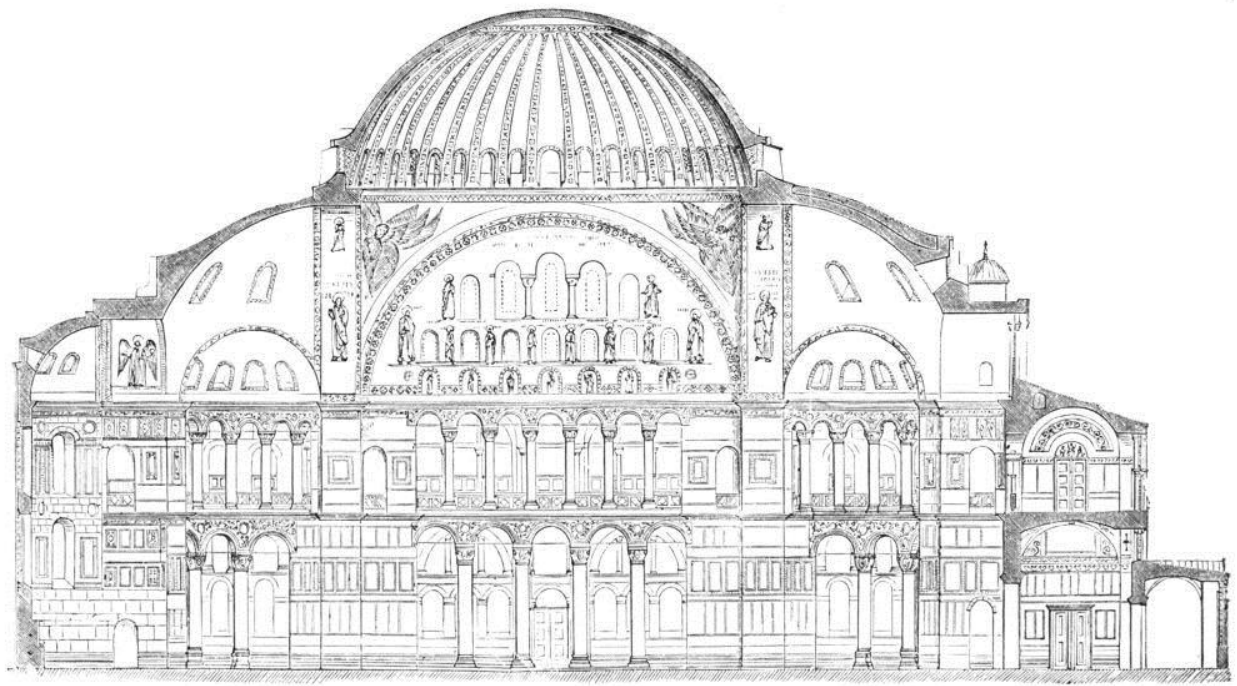
[back](#)



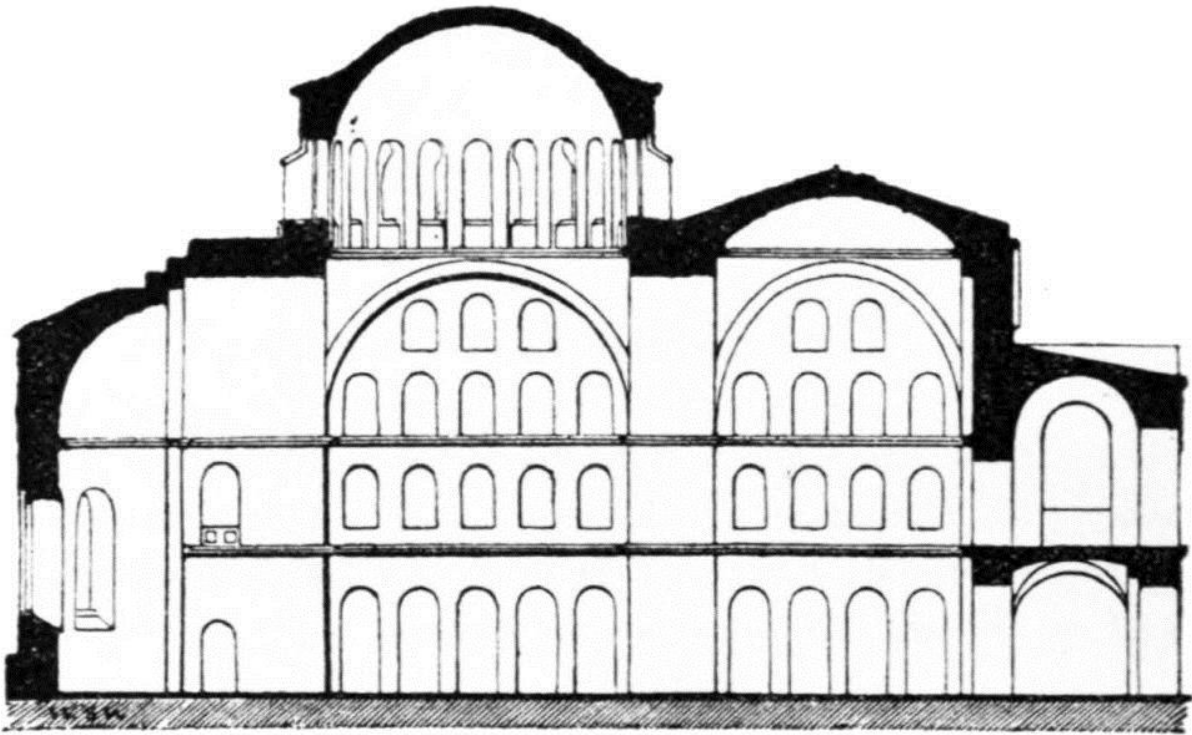
[back](#)



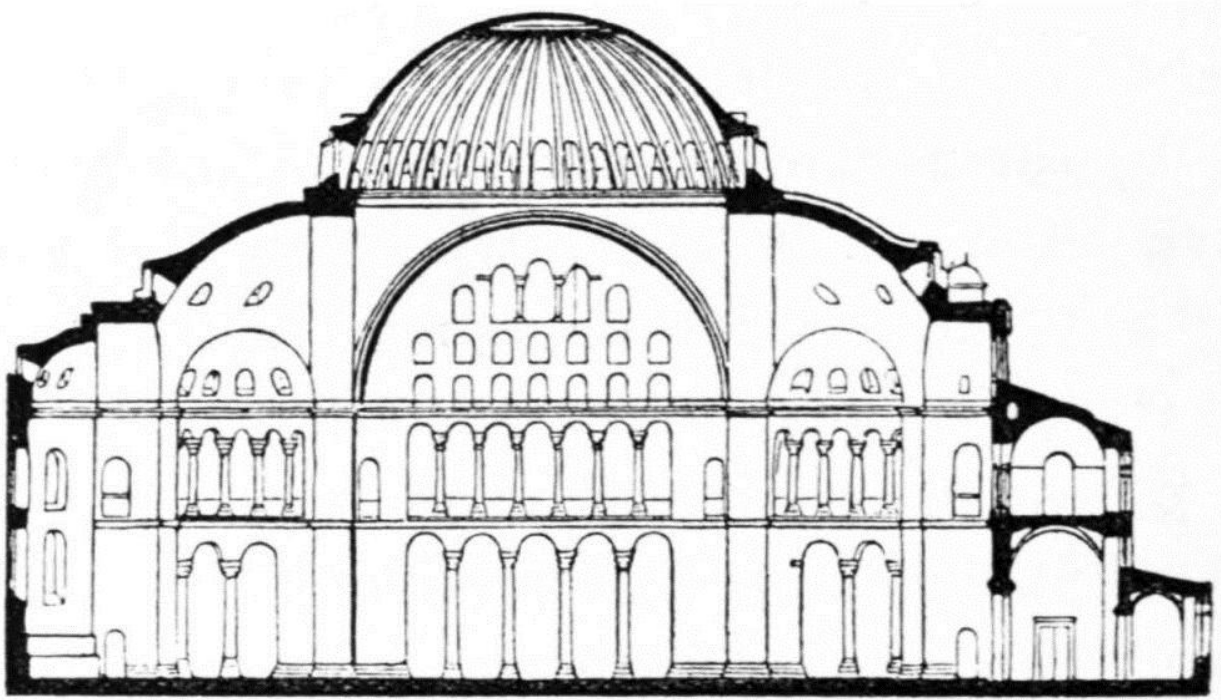
[back](#)



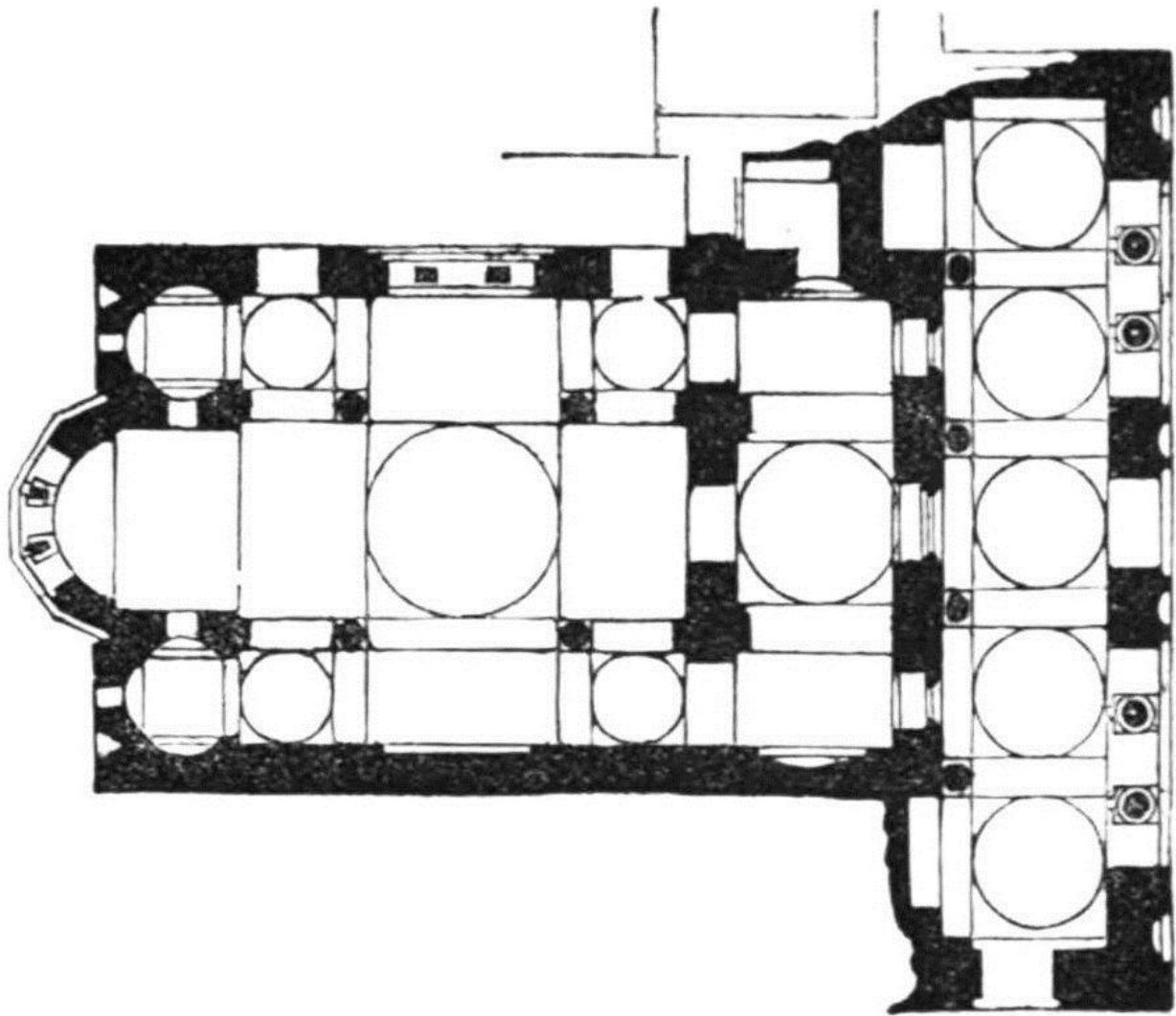
[back](#)



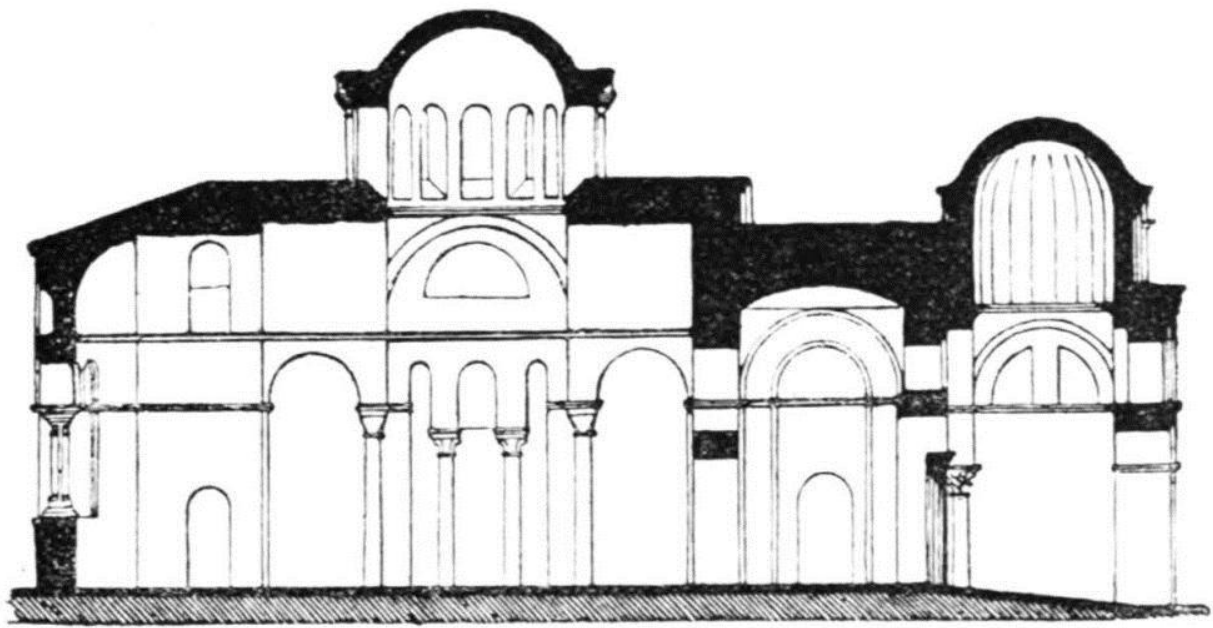
[back](#)



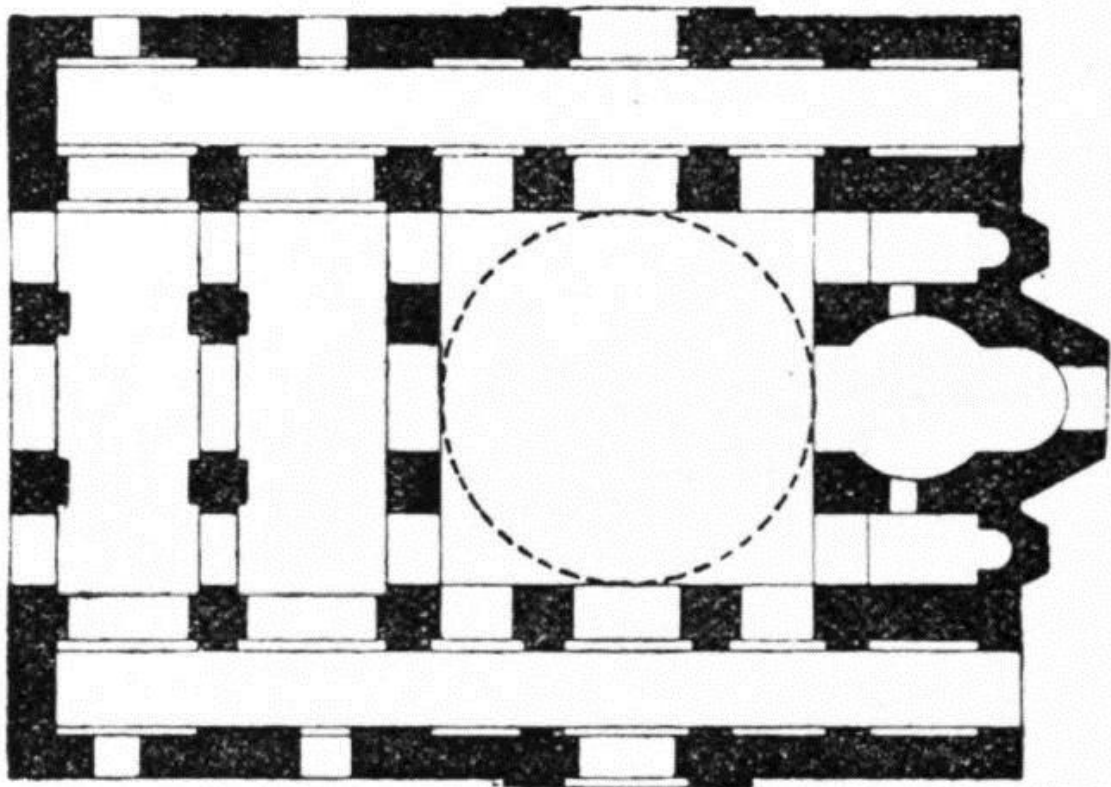
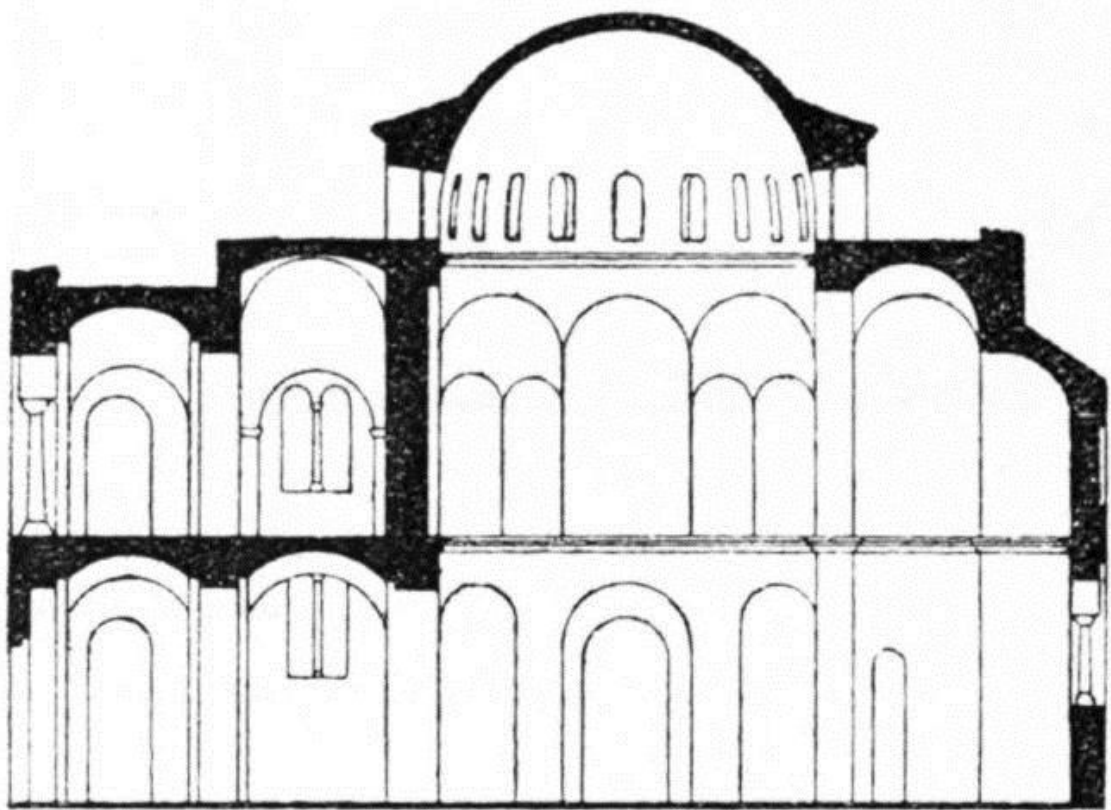
[back](#)



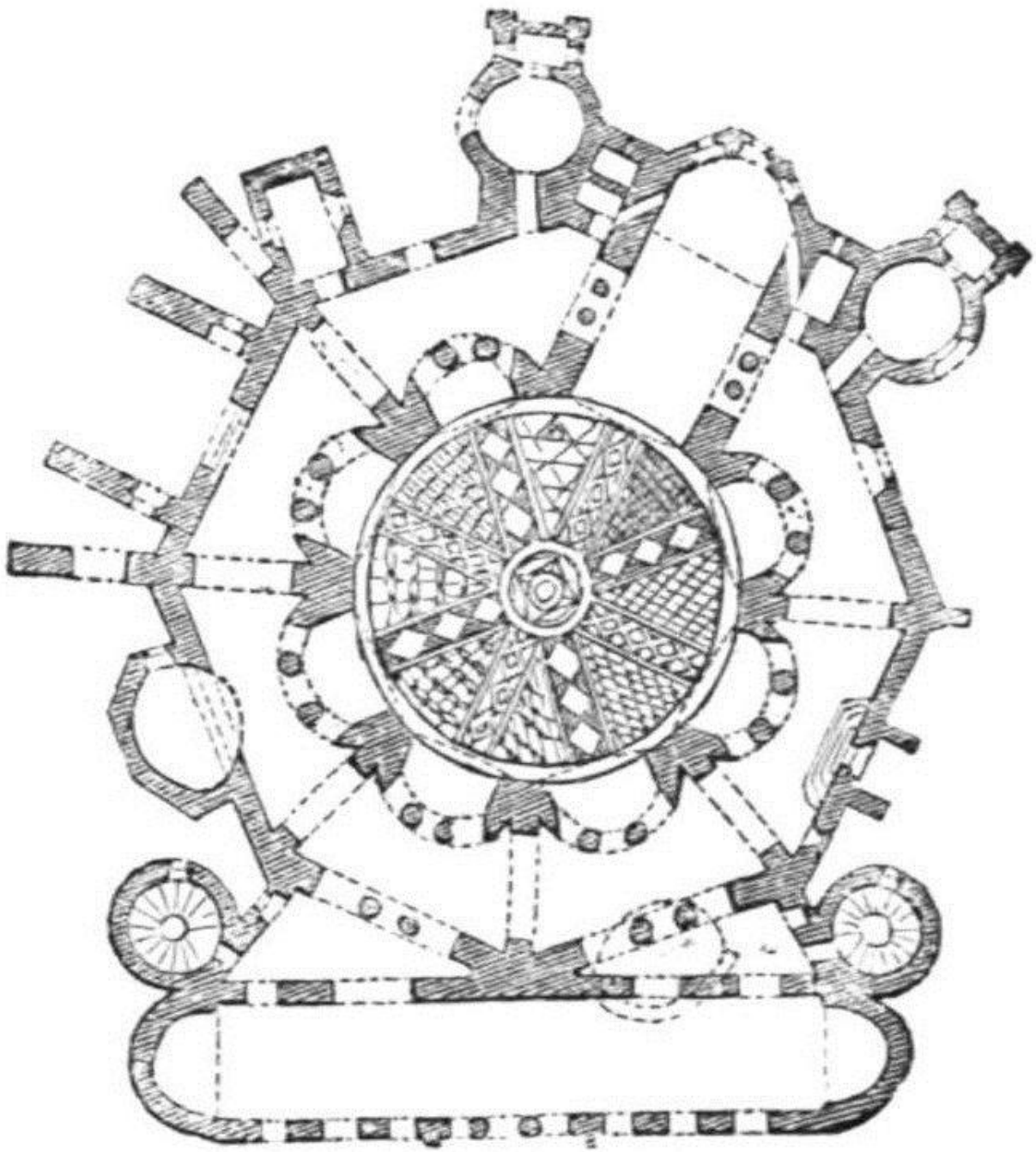
[back](#)



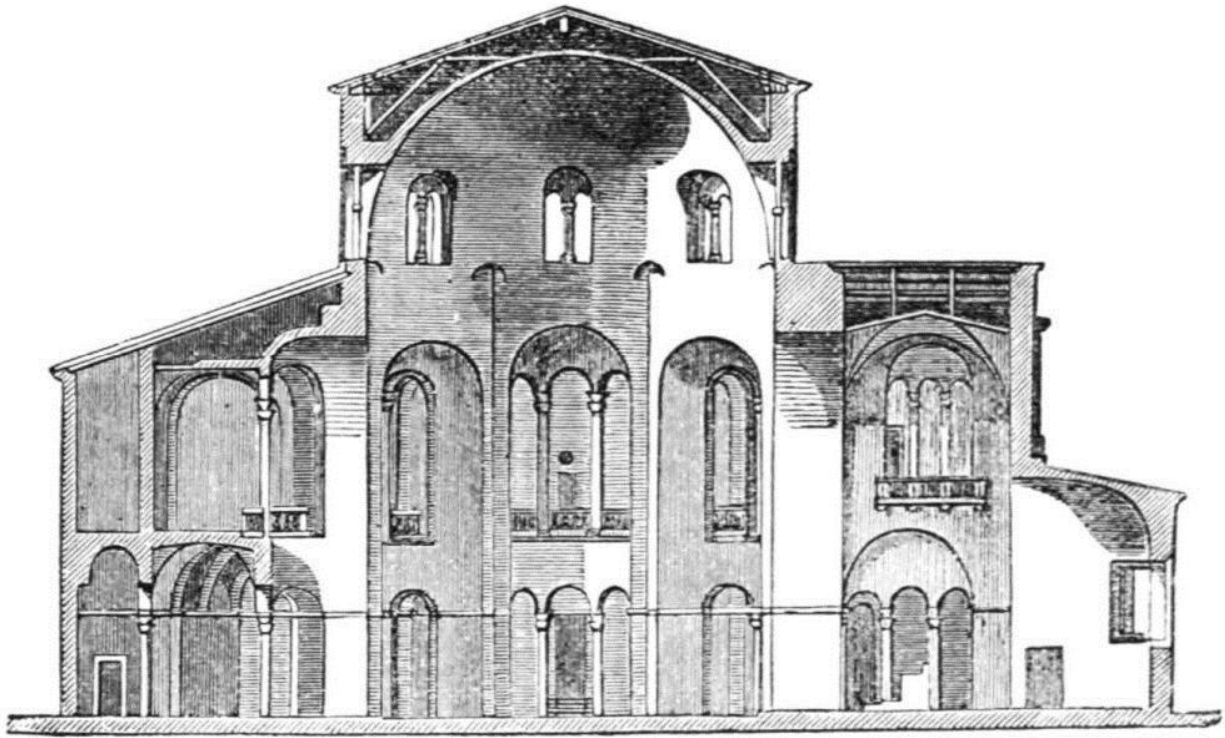
[back](#)



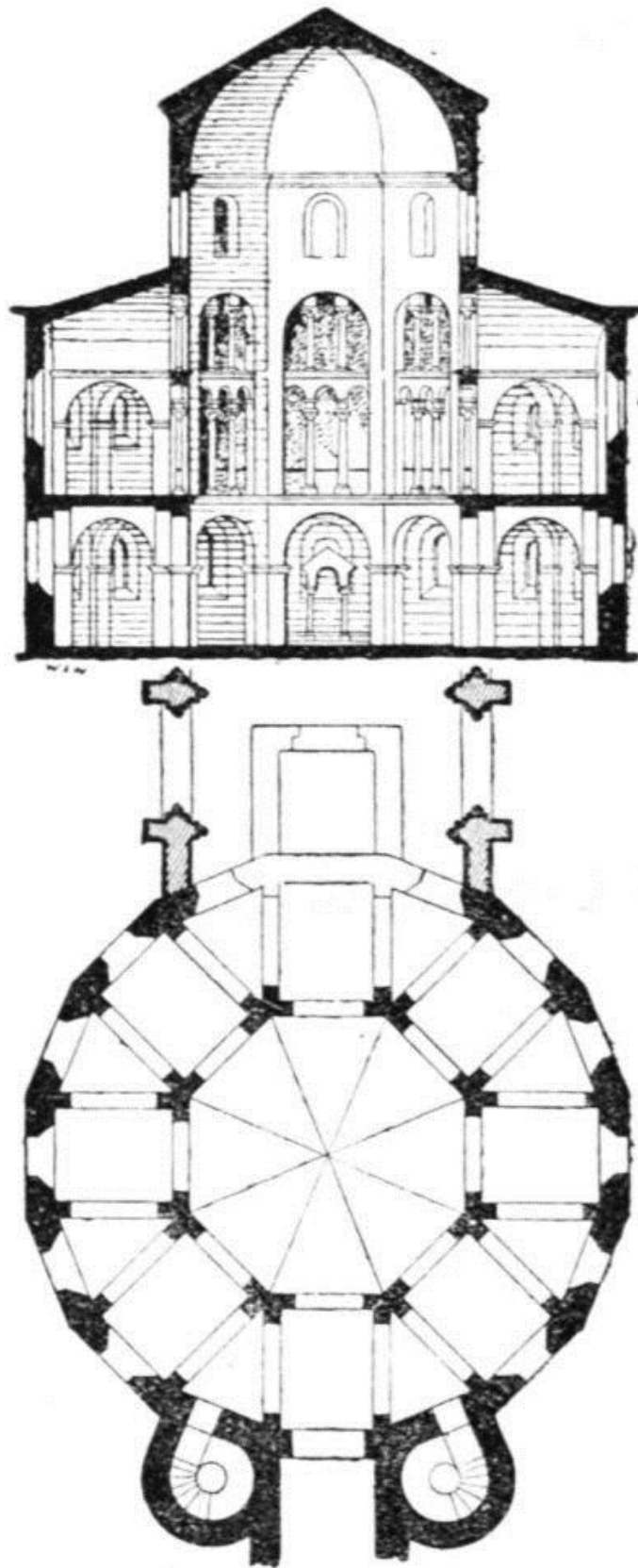
[back](#)



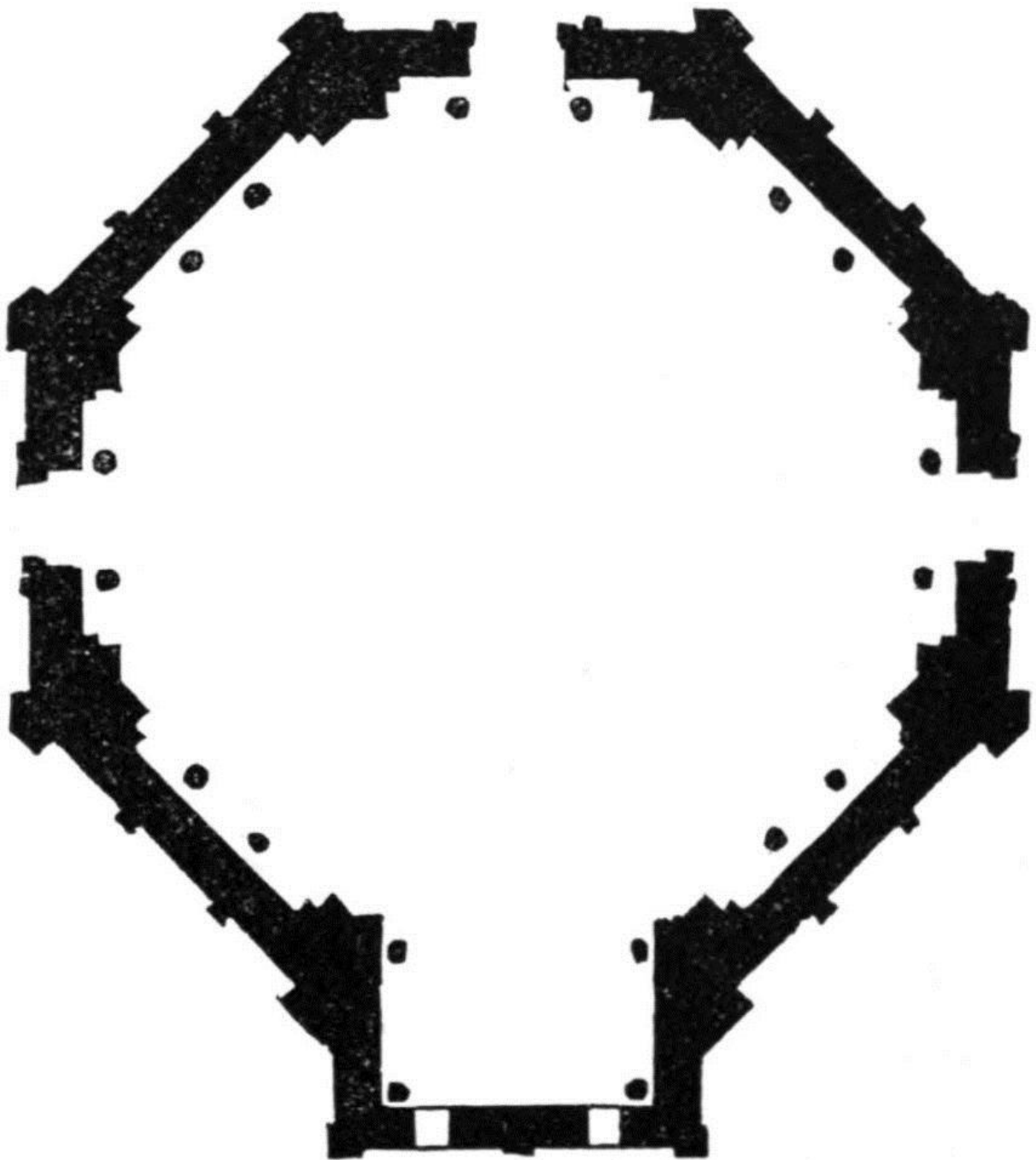
[back](#)



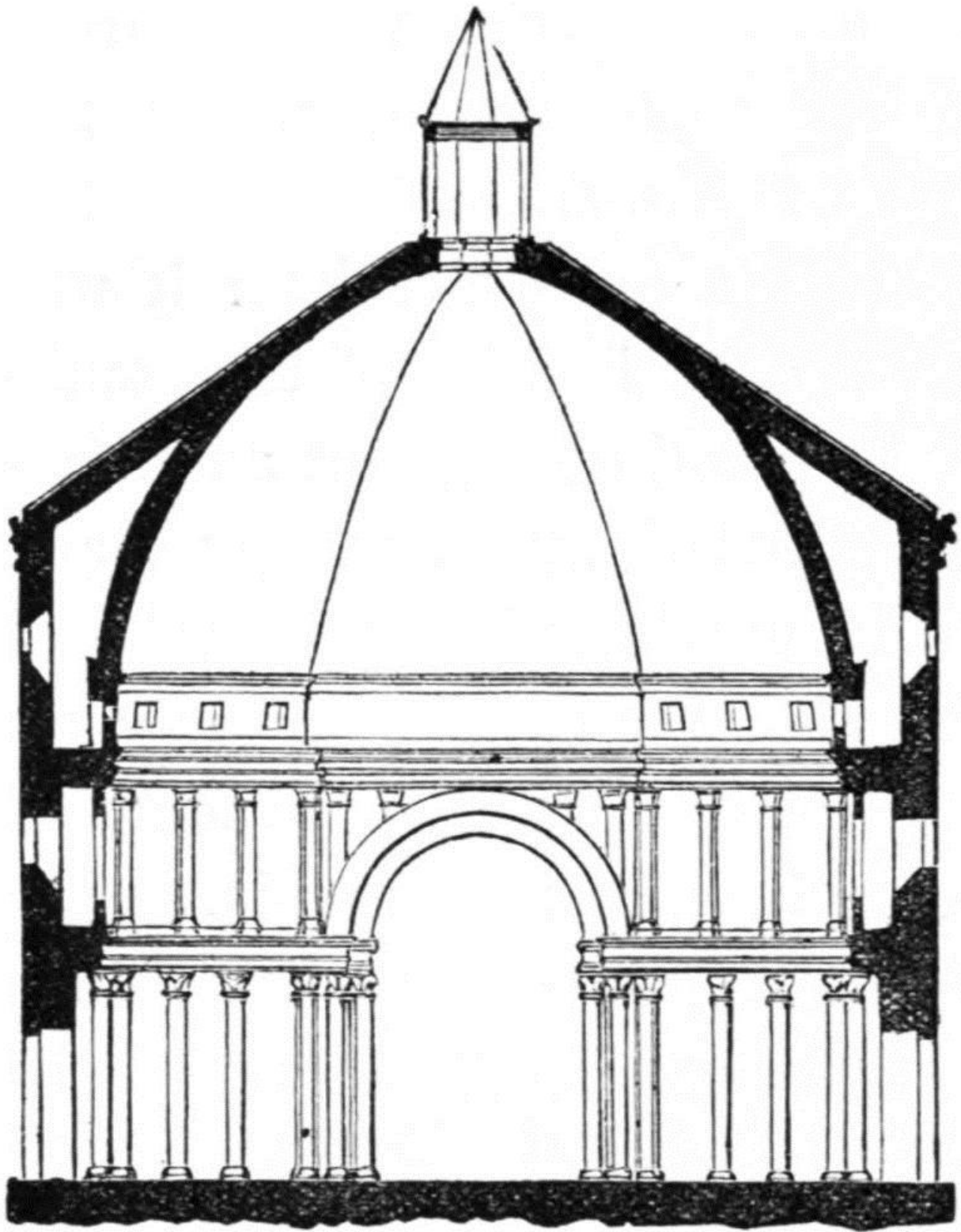
[back](#)



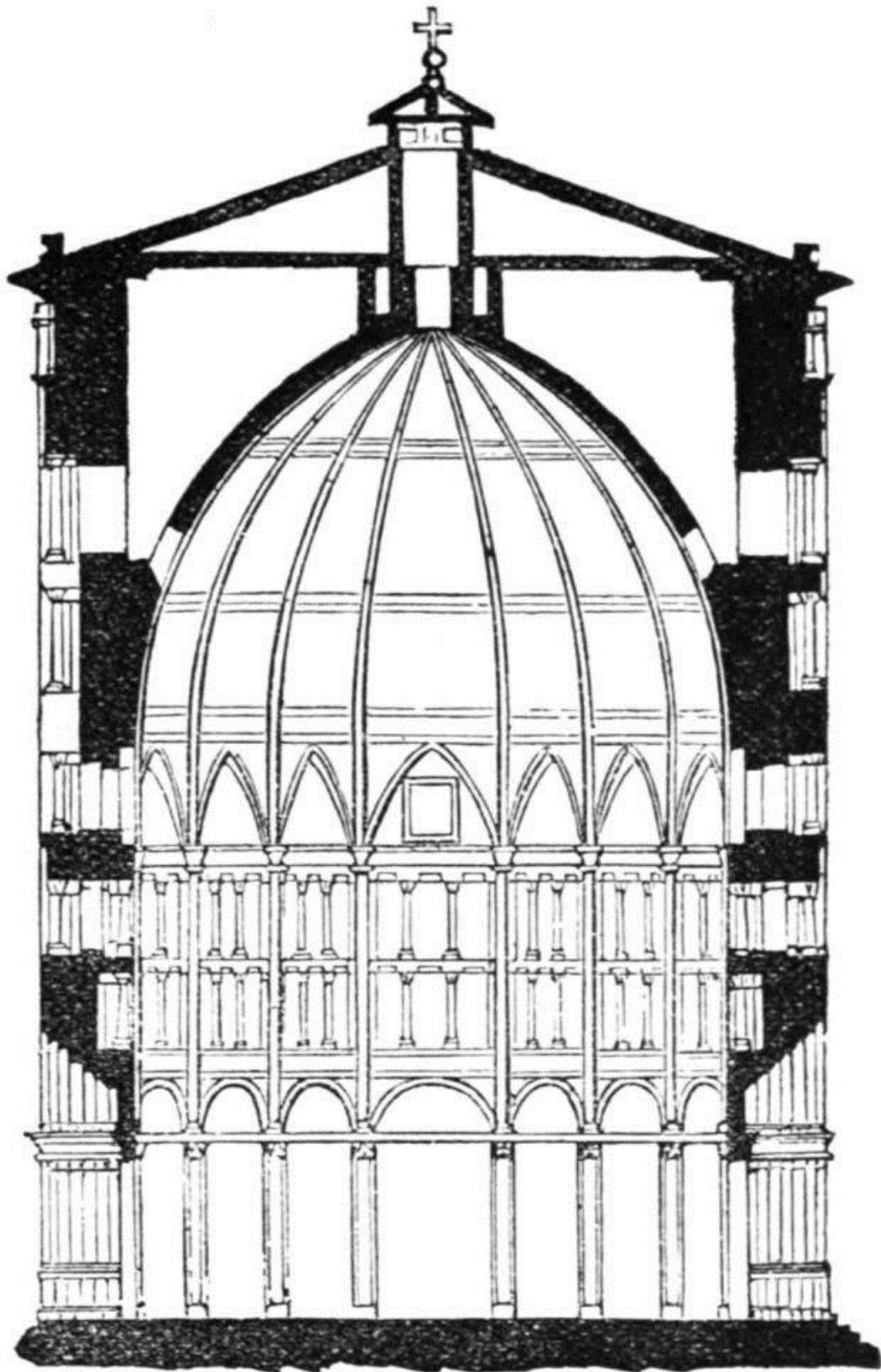
[back](#)



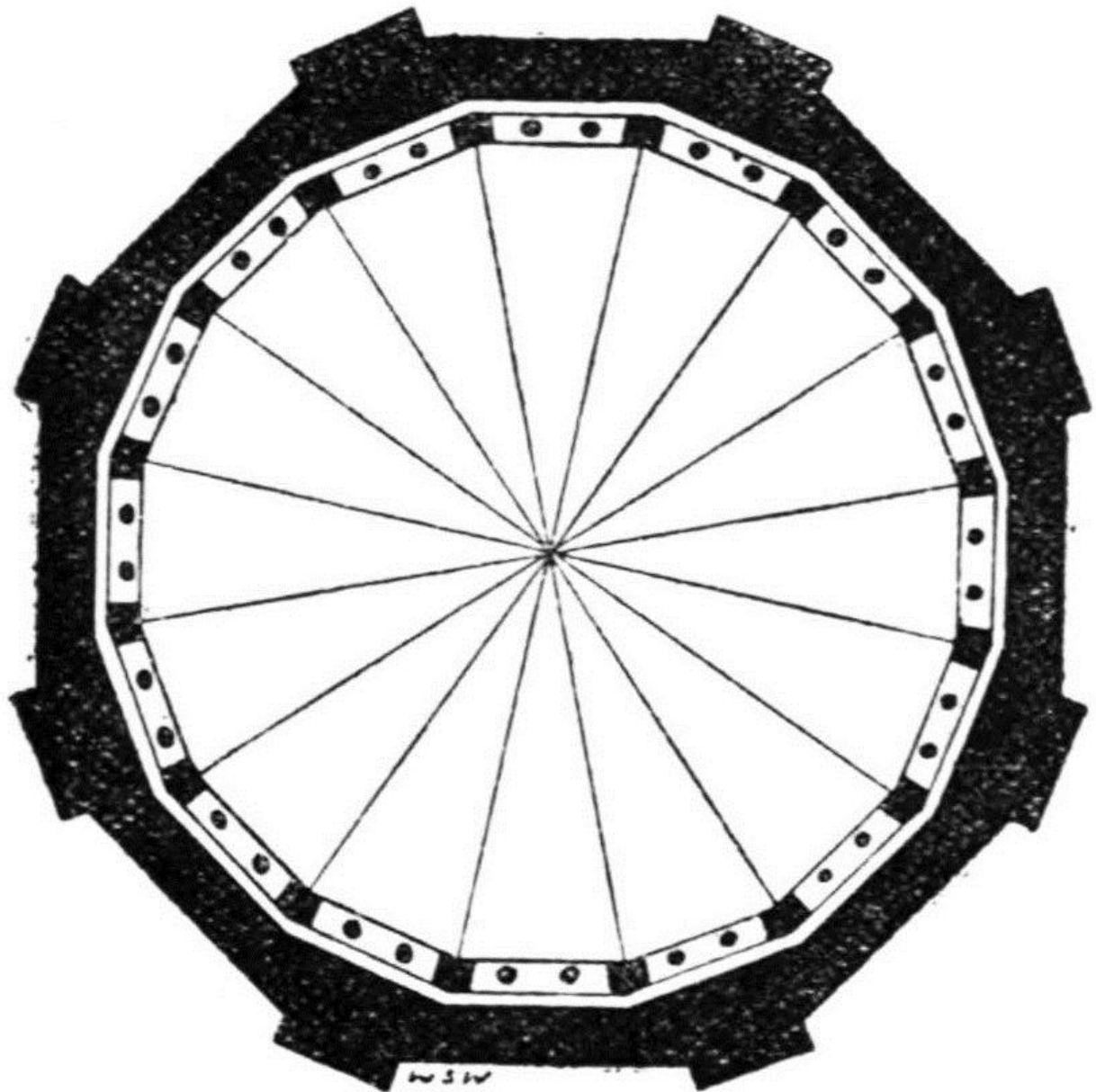
[back](#)



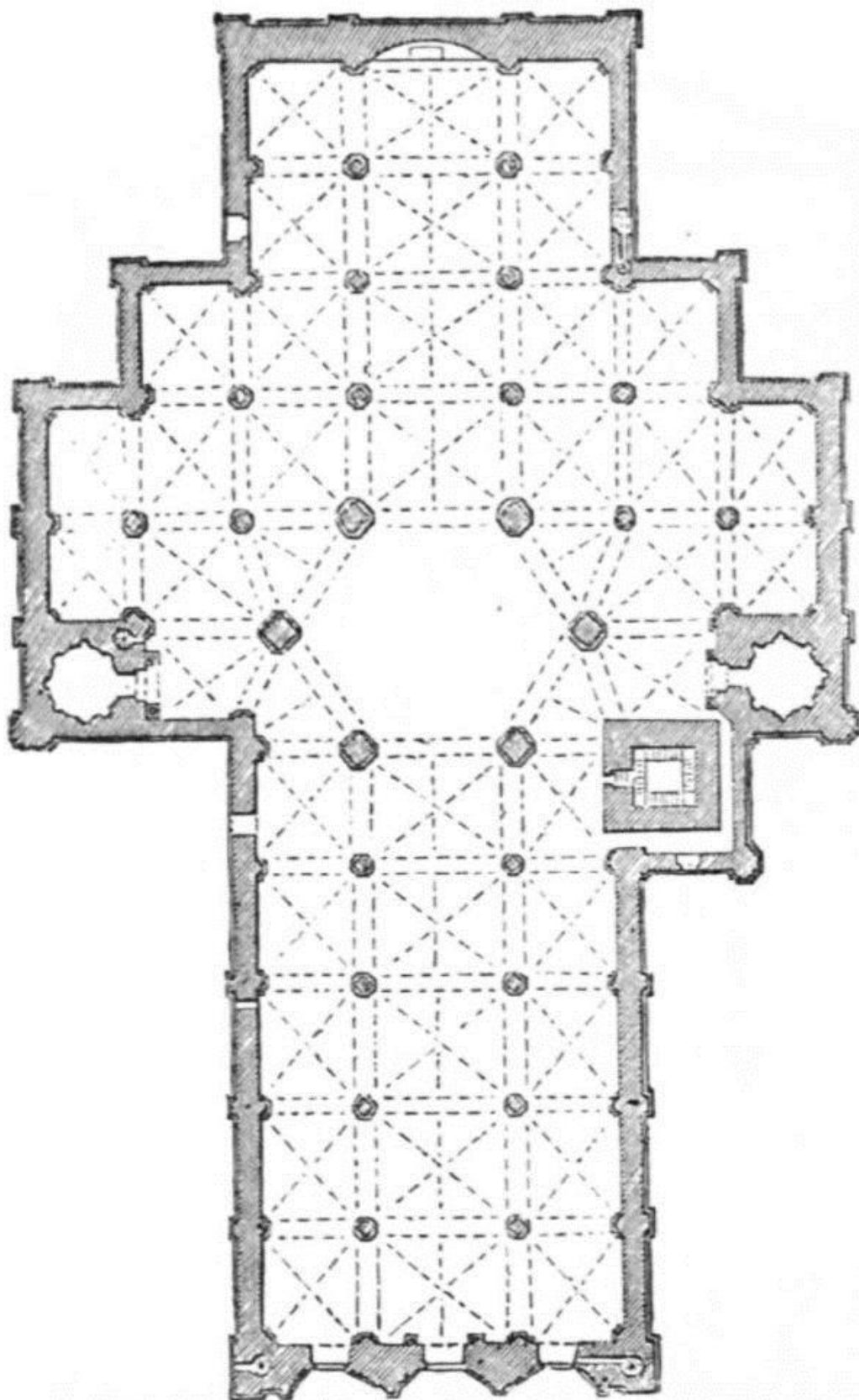
[back](#)



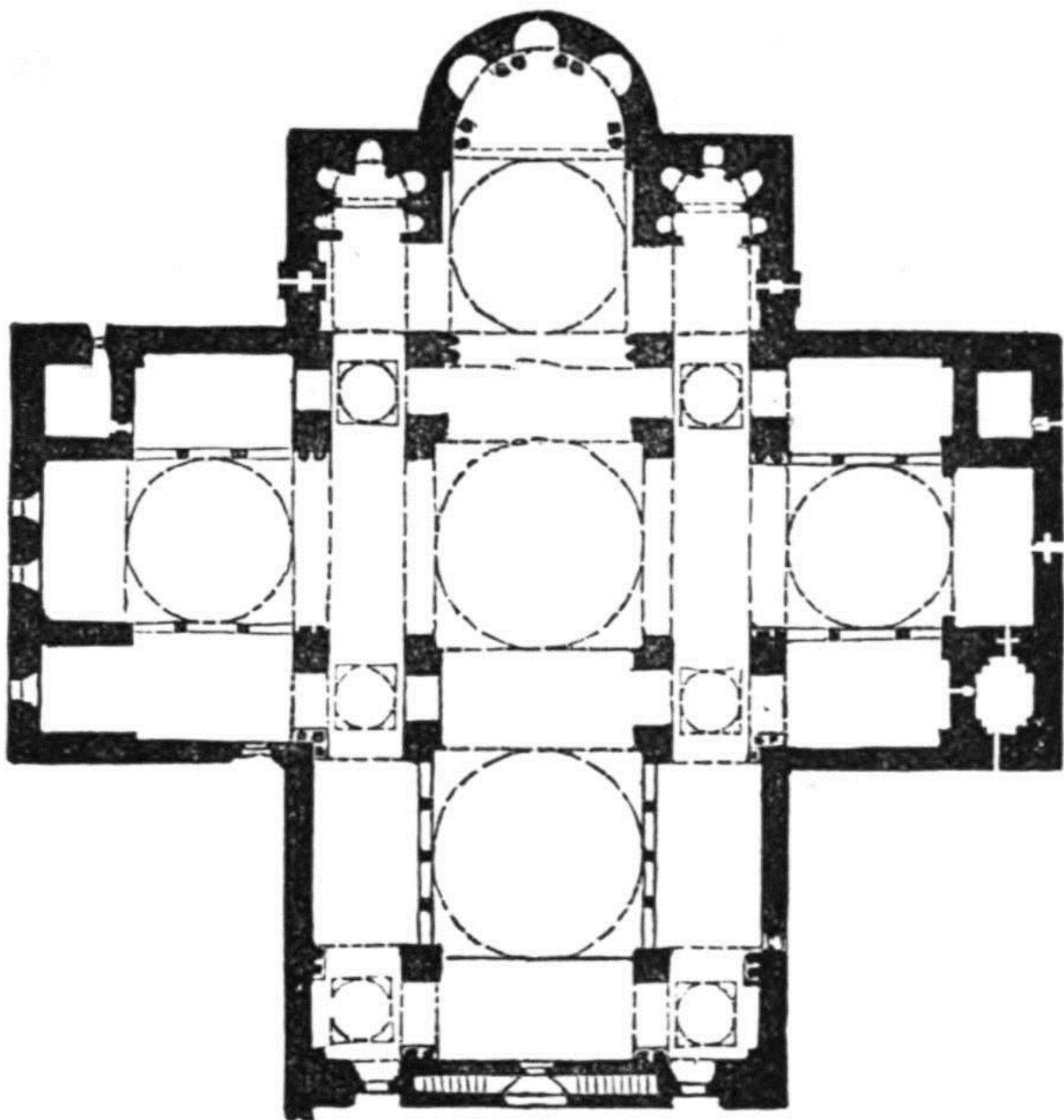
[back](#)



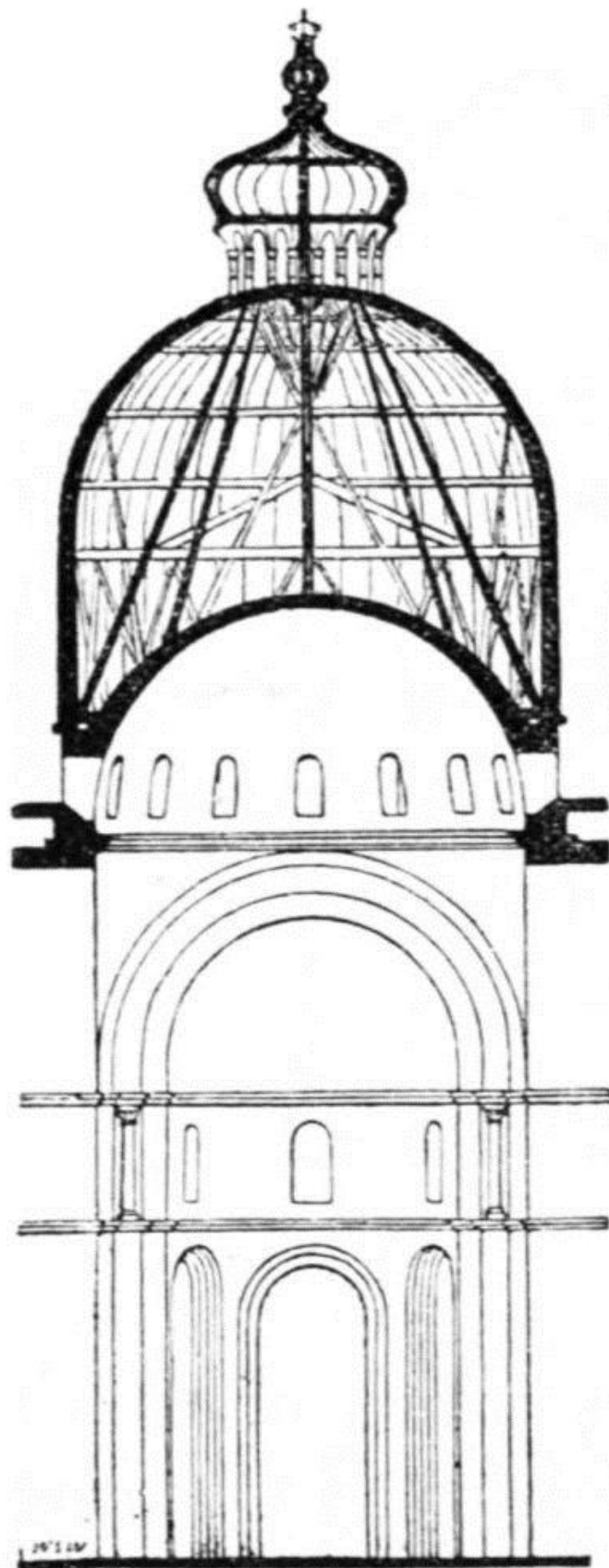
[back](#)



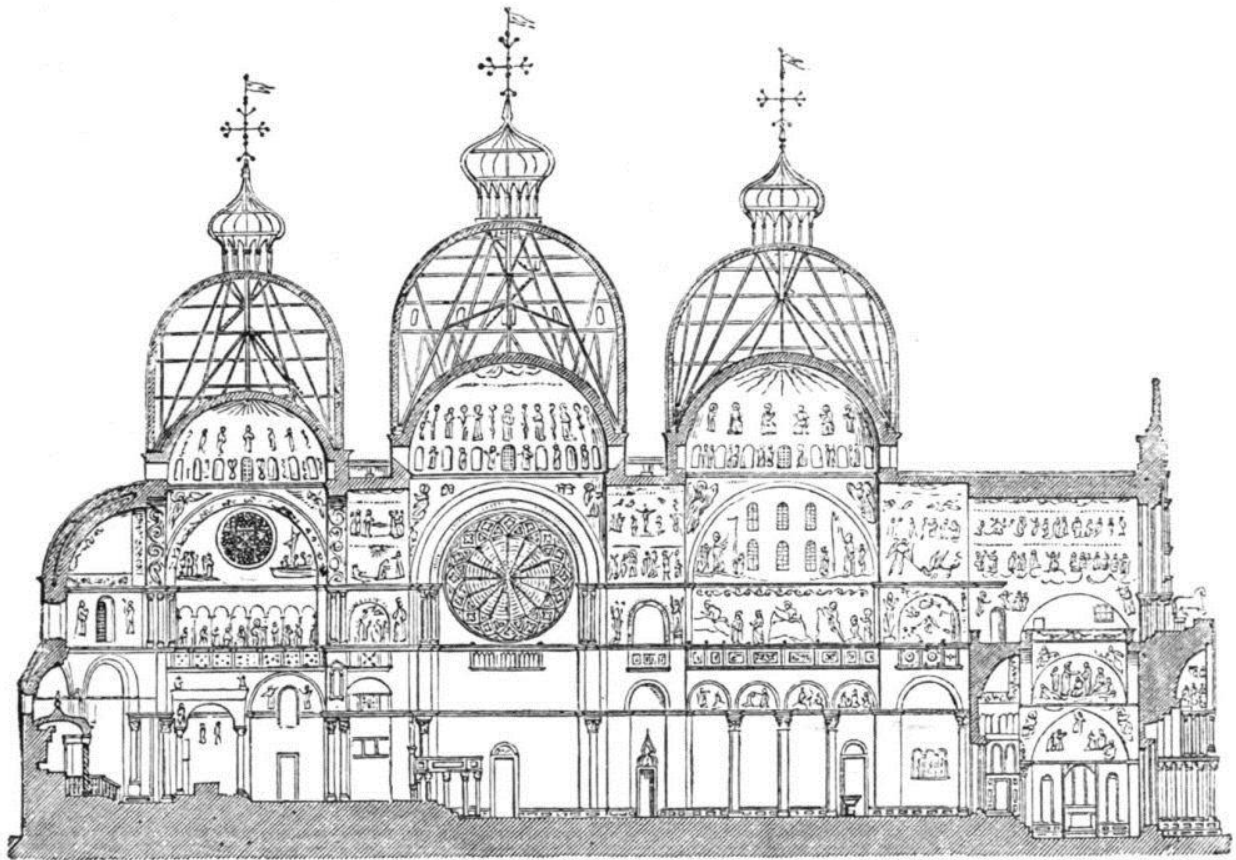
[back](#)



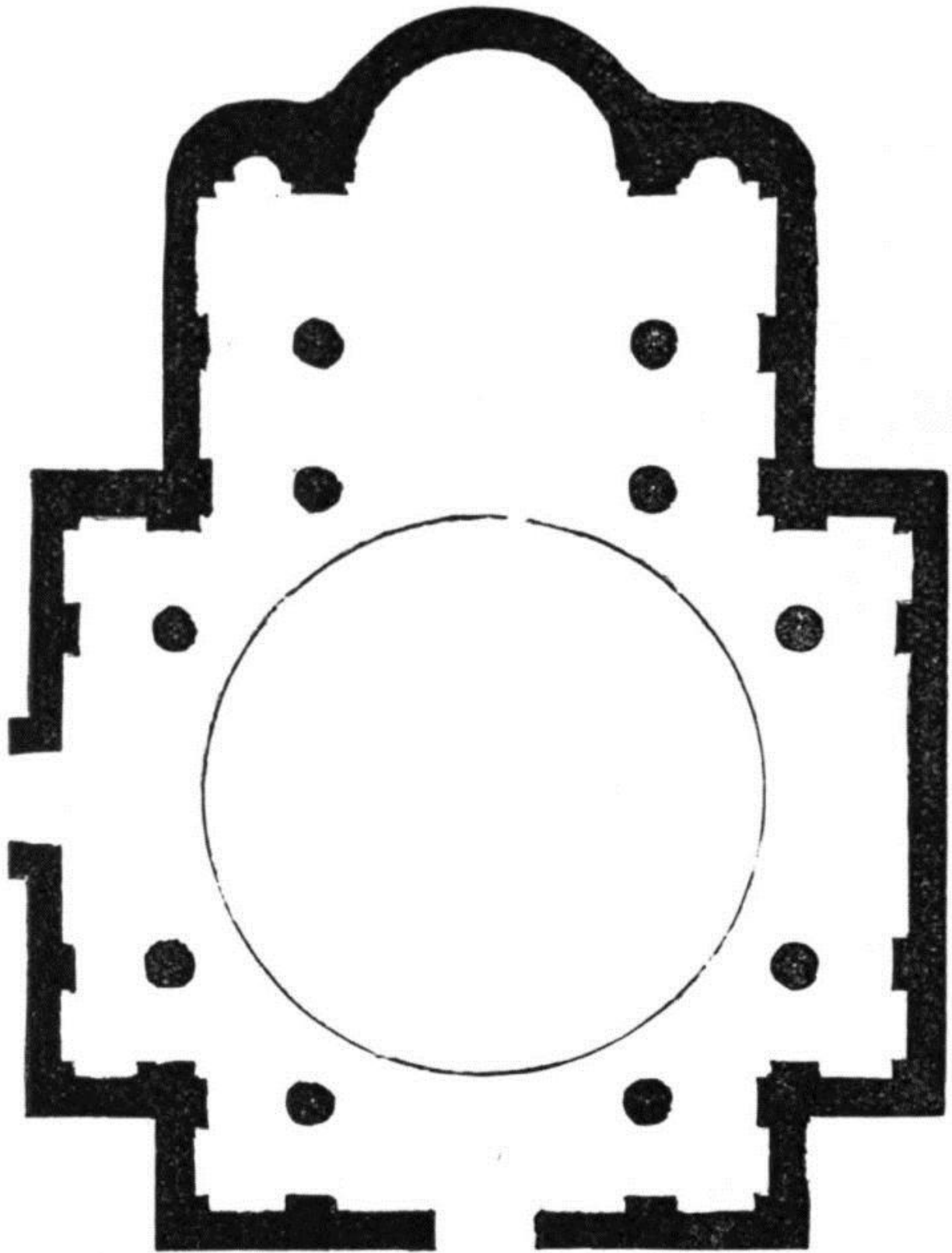
[back](#)



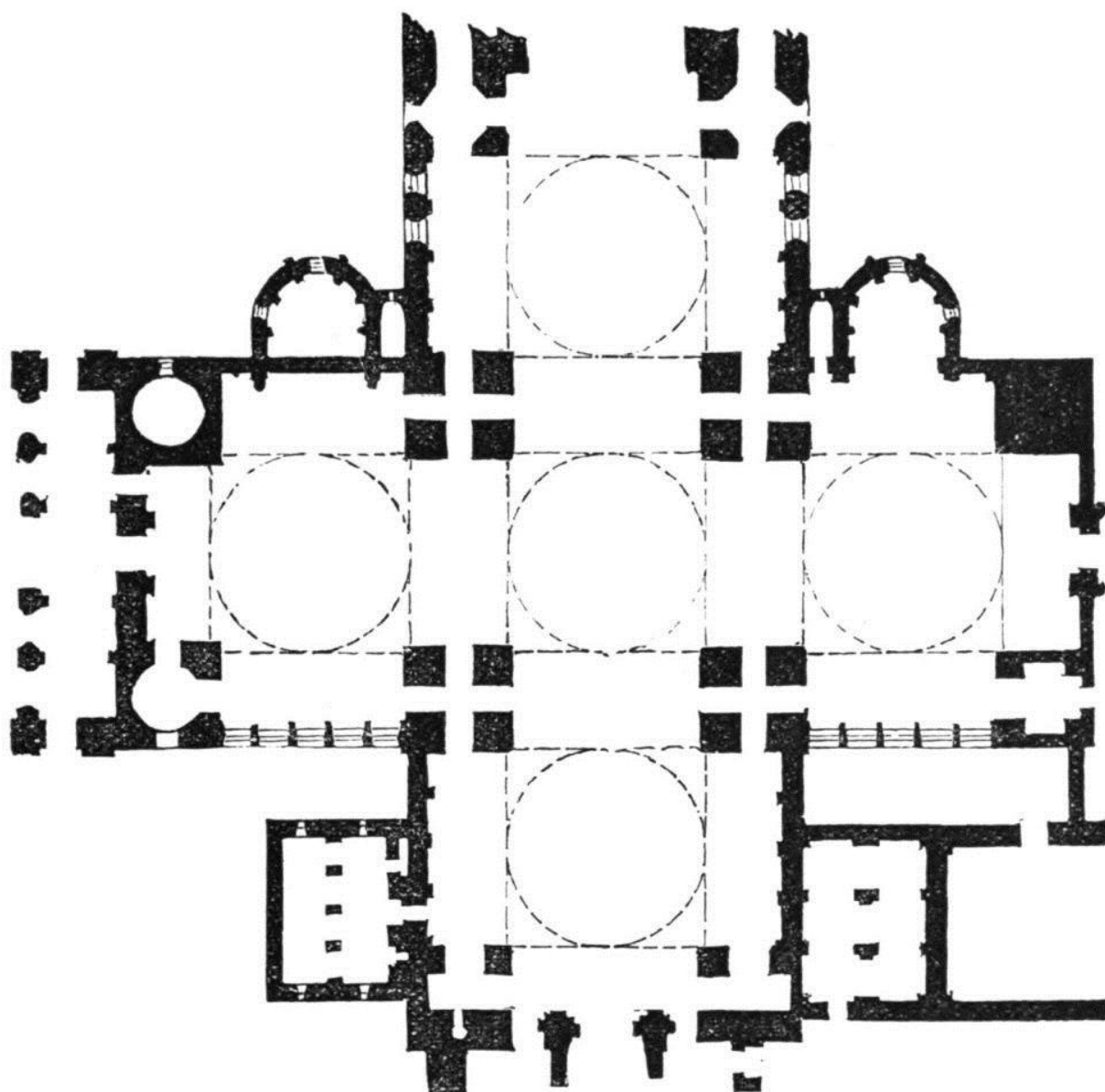
[back](#)



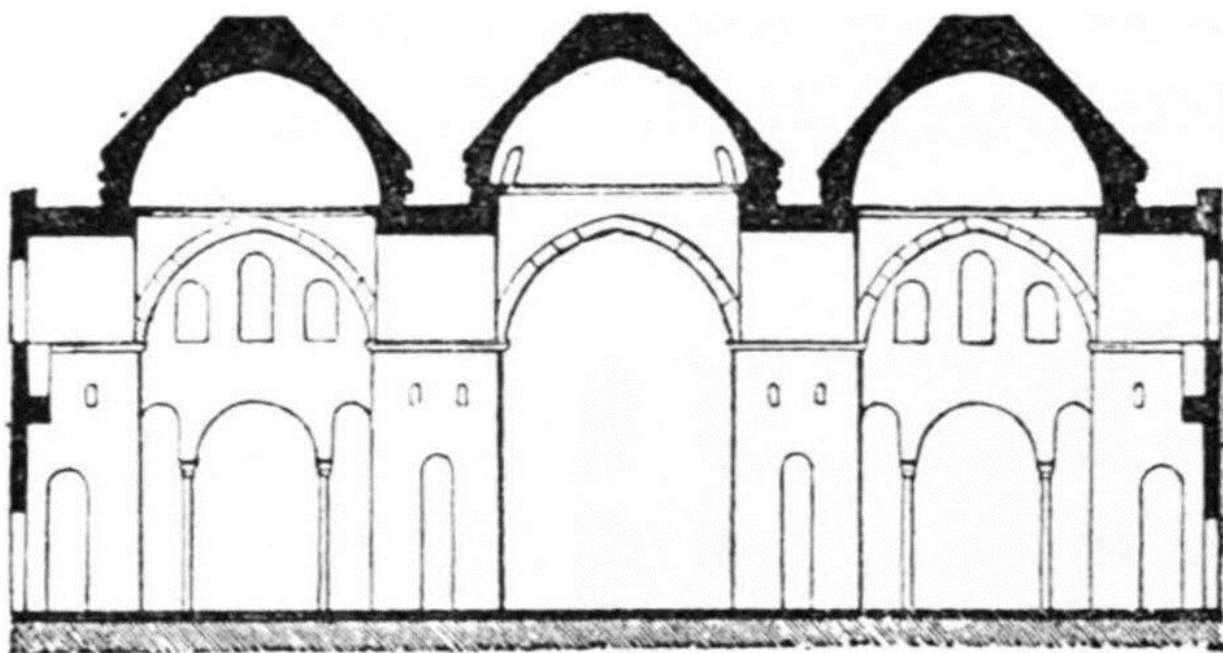
[back](#)



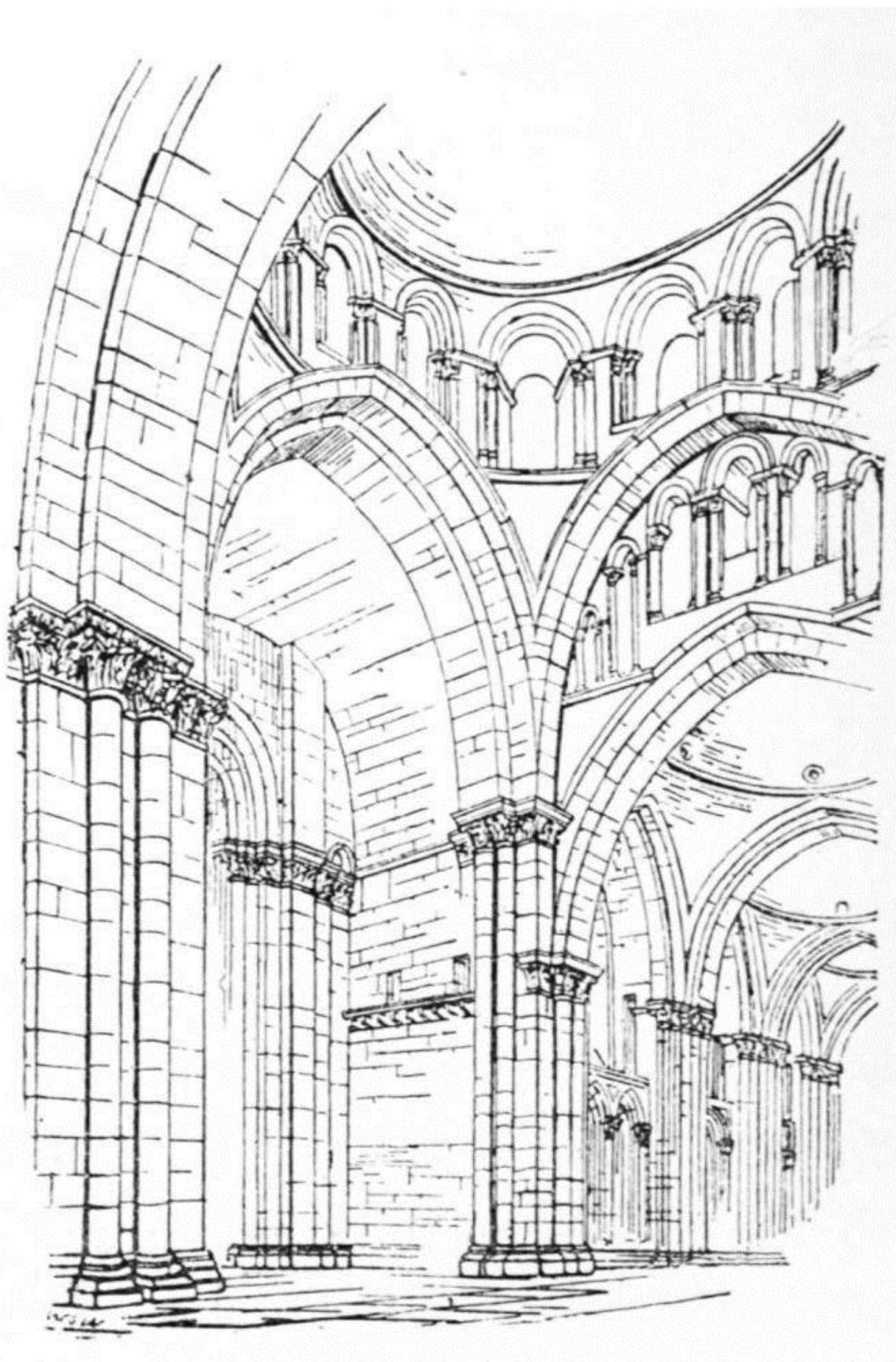
[back](#)



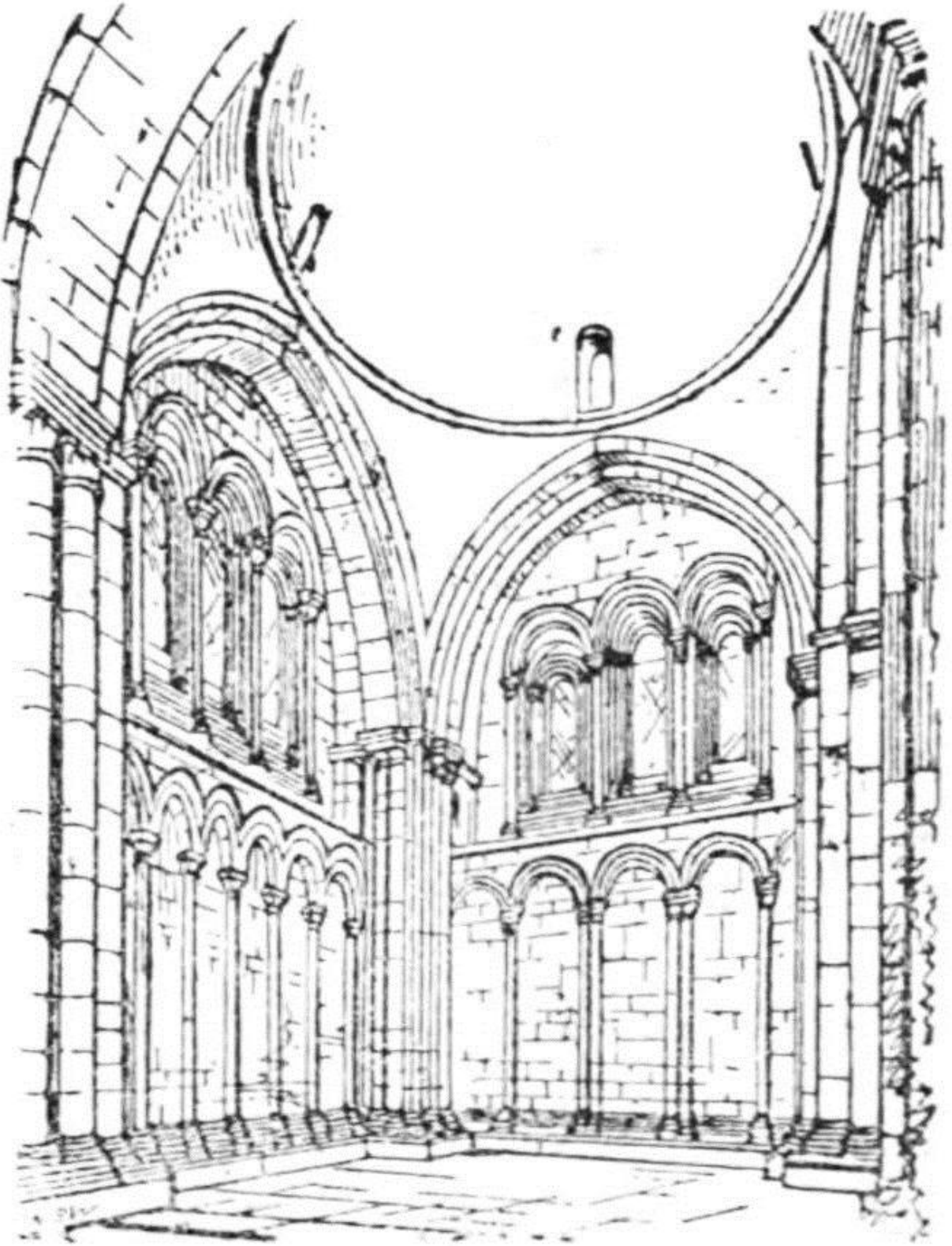
[back](#)



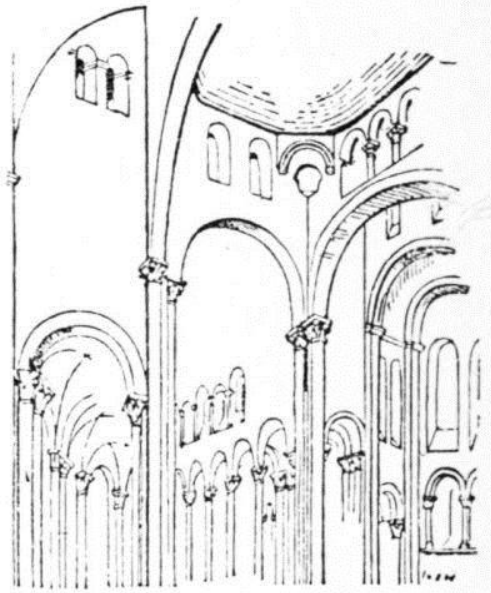
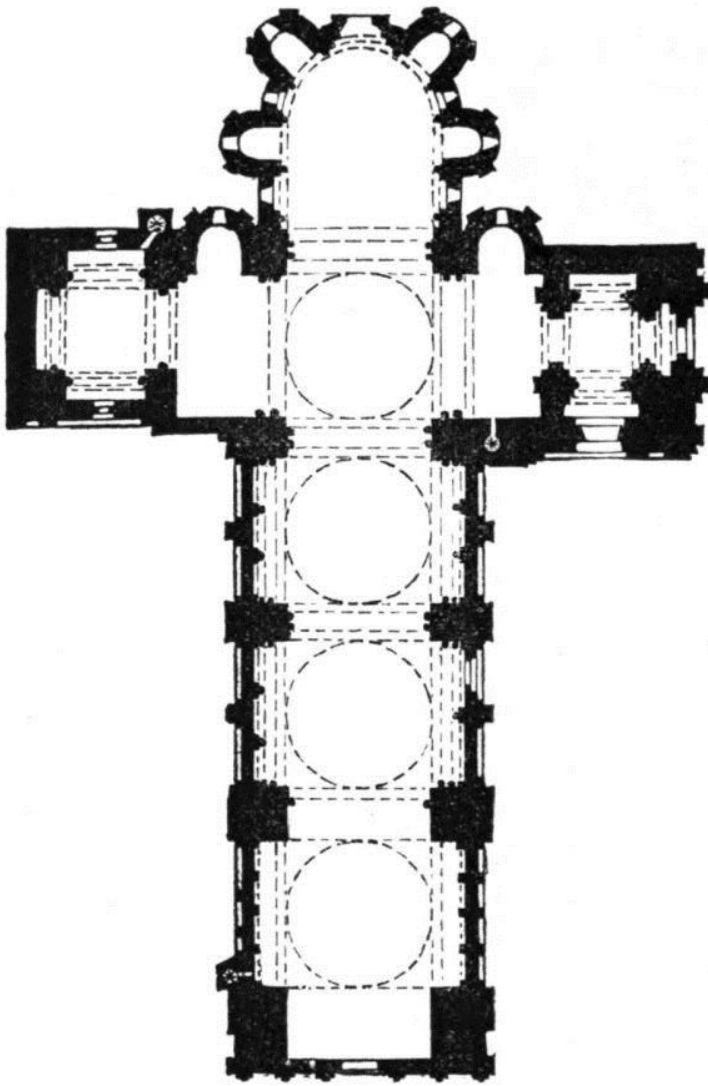
[back](#)



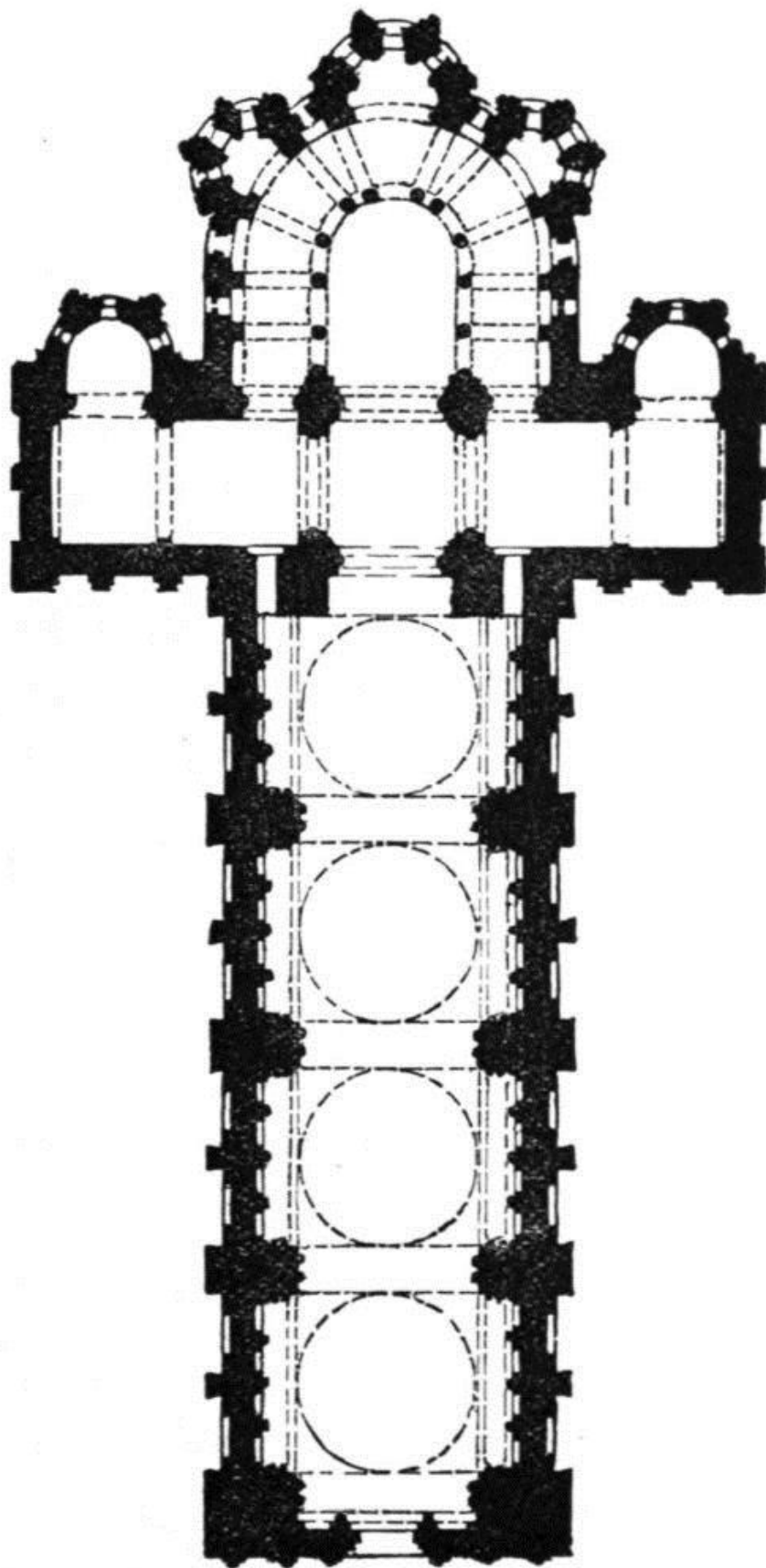
[back](#)



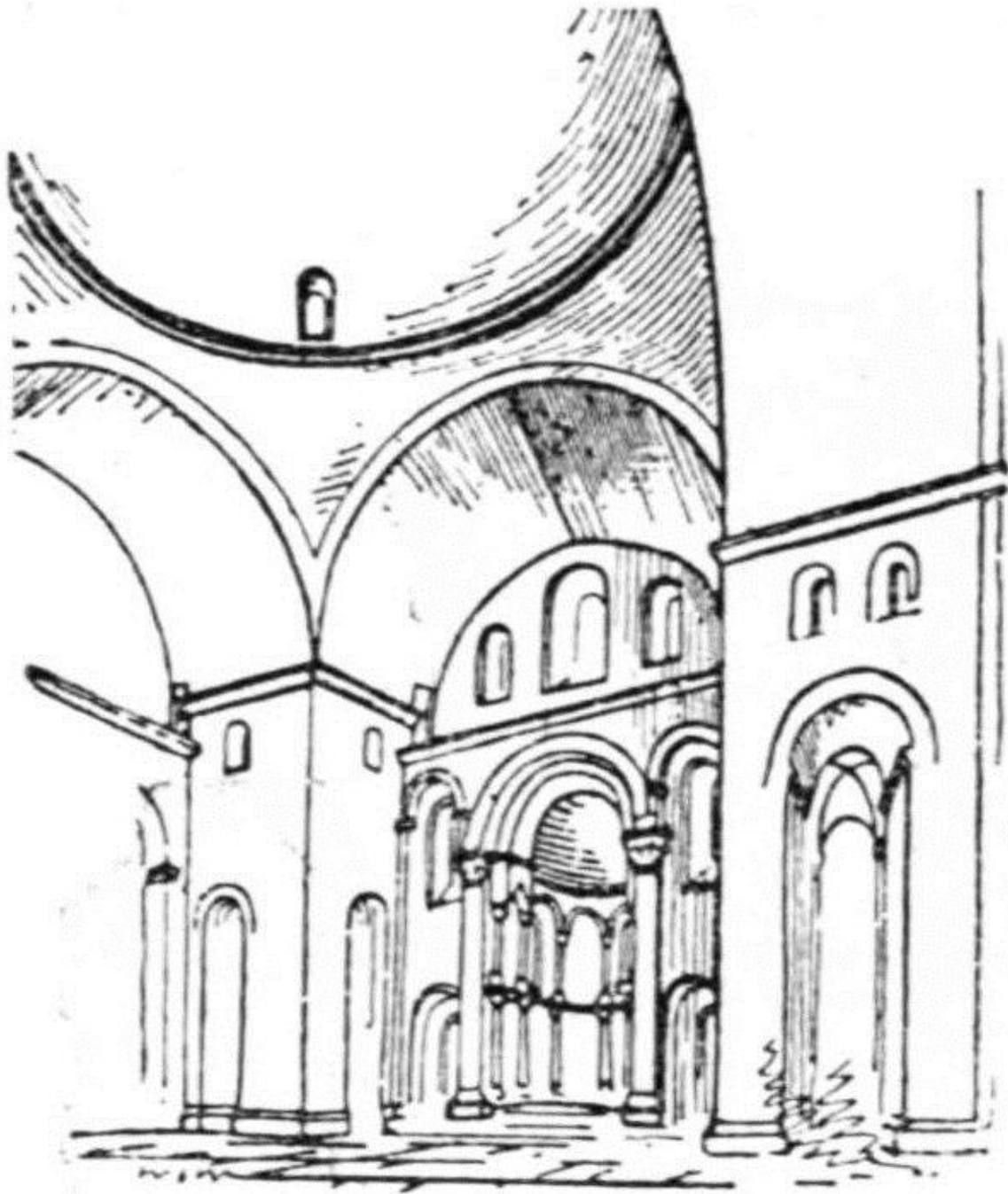
[back](#)



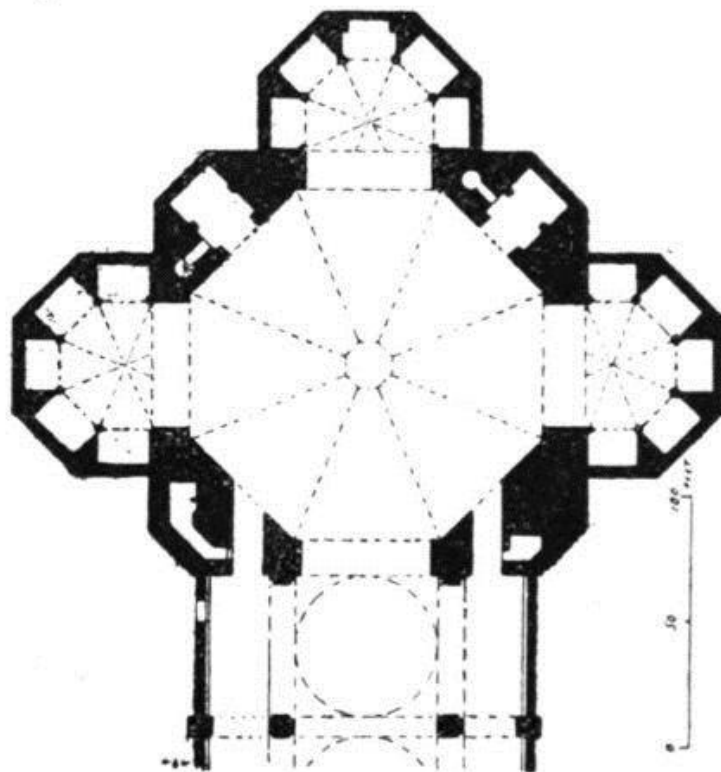
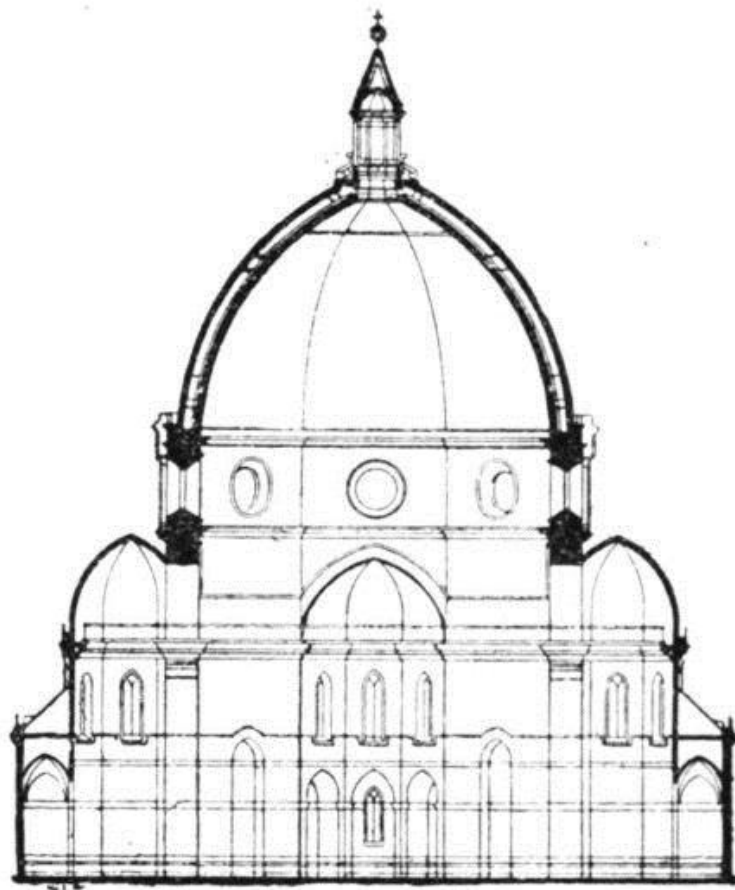
[back](#)



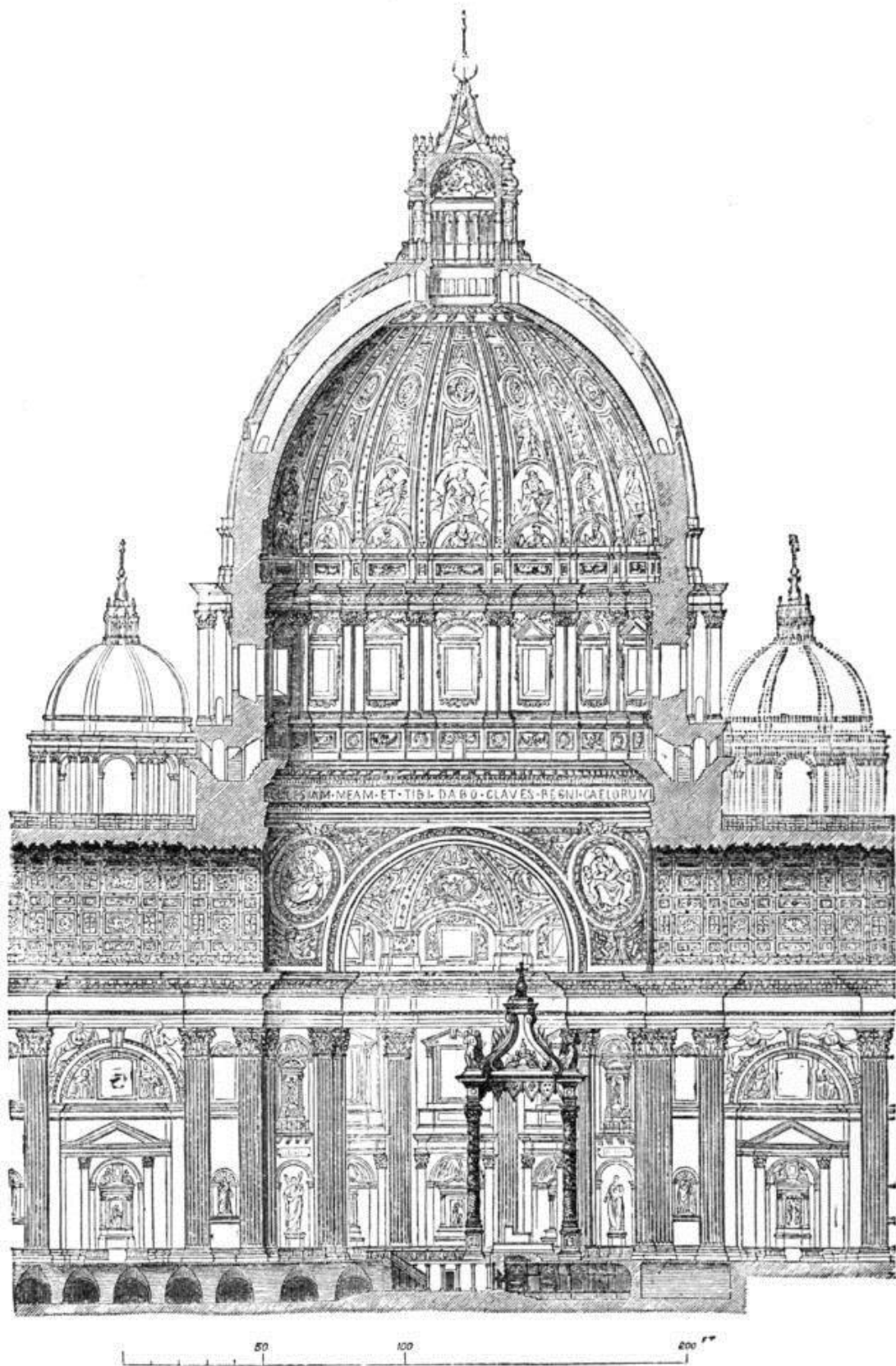
[back](#)



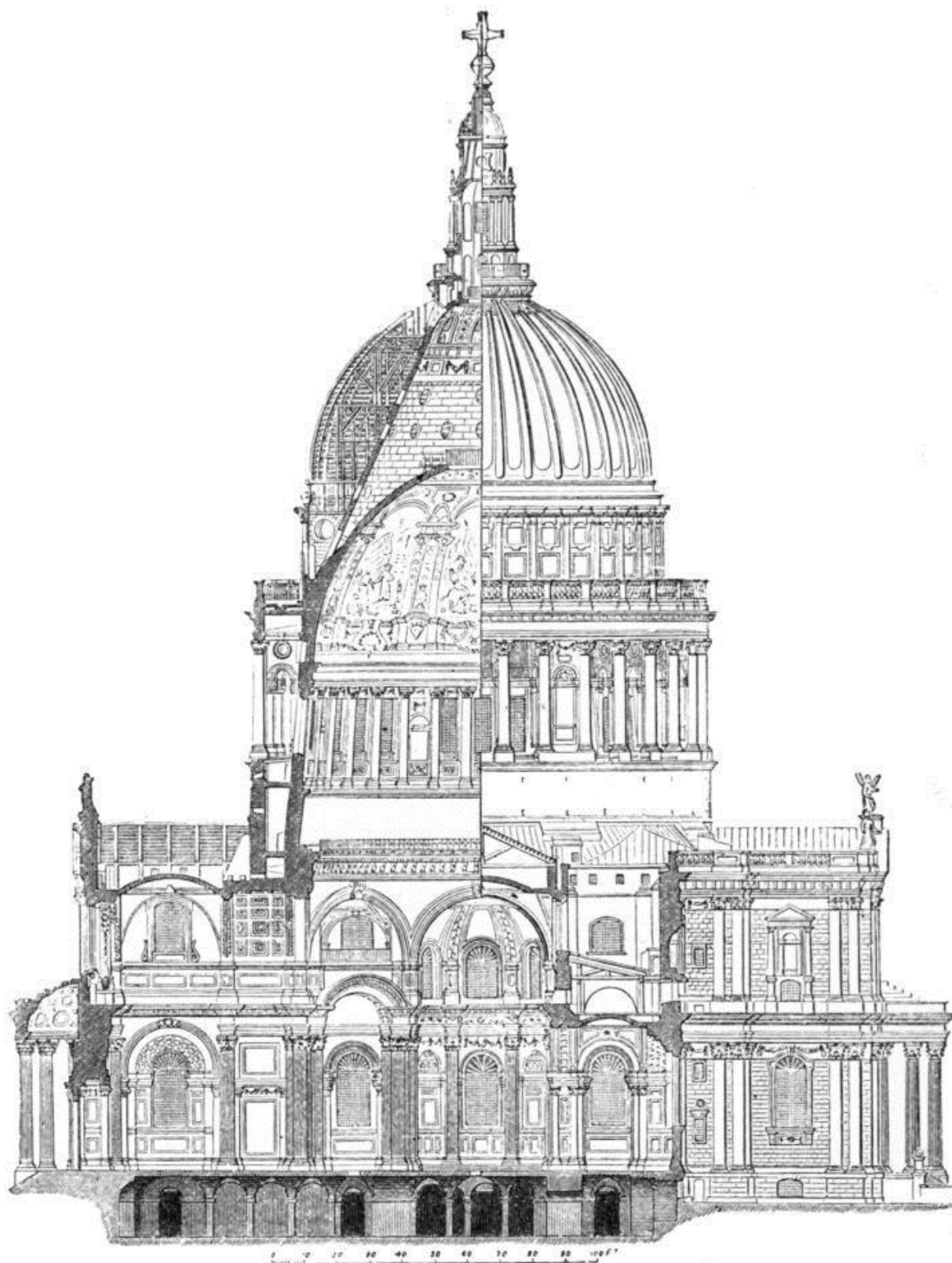
[back](#)



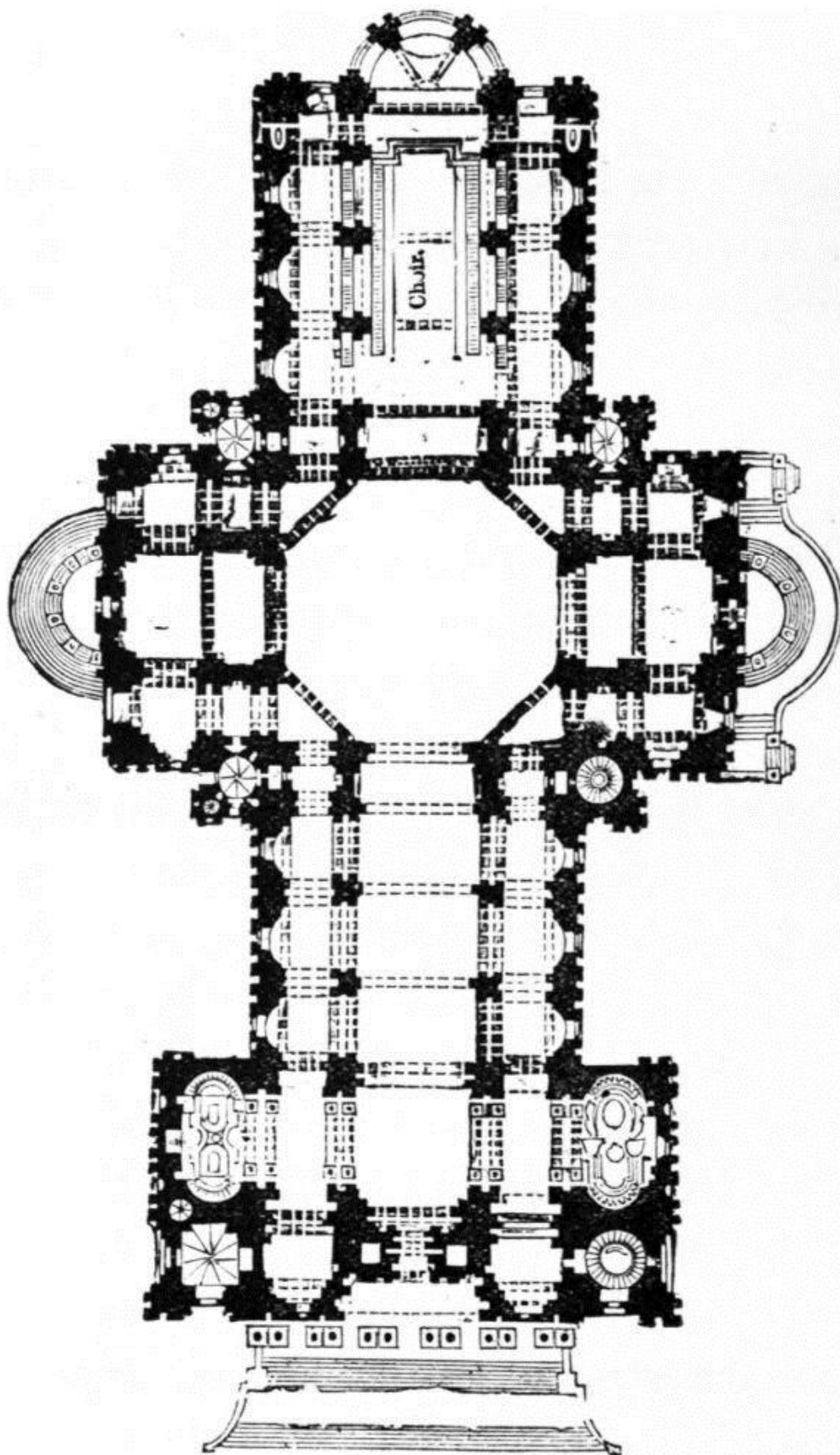
[back](#)



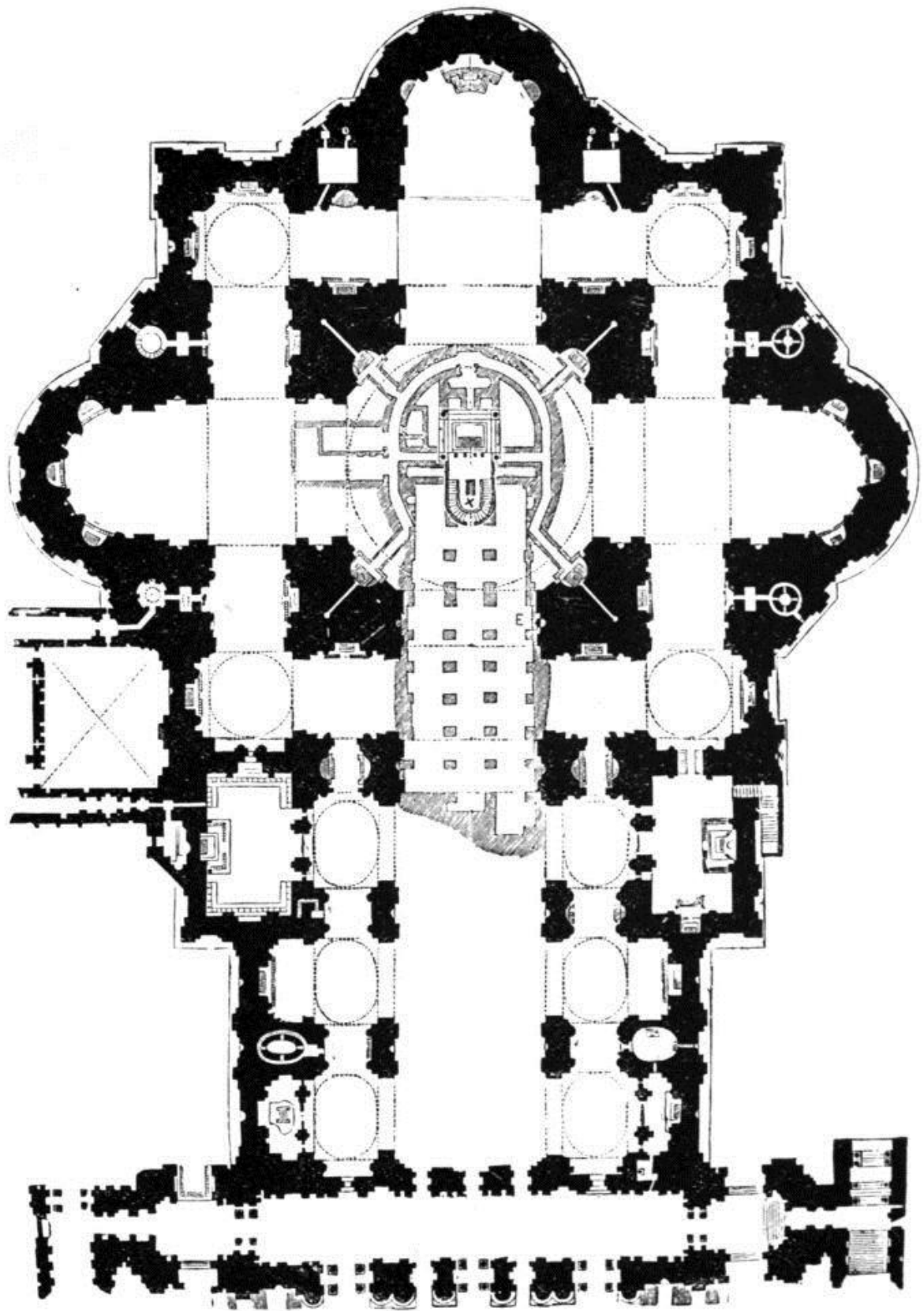
[back](#)



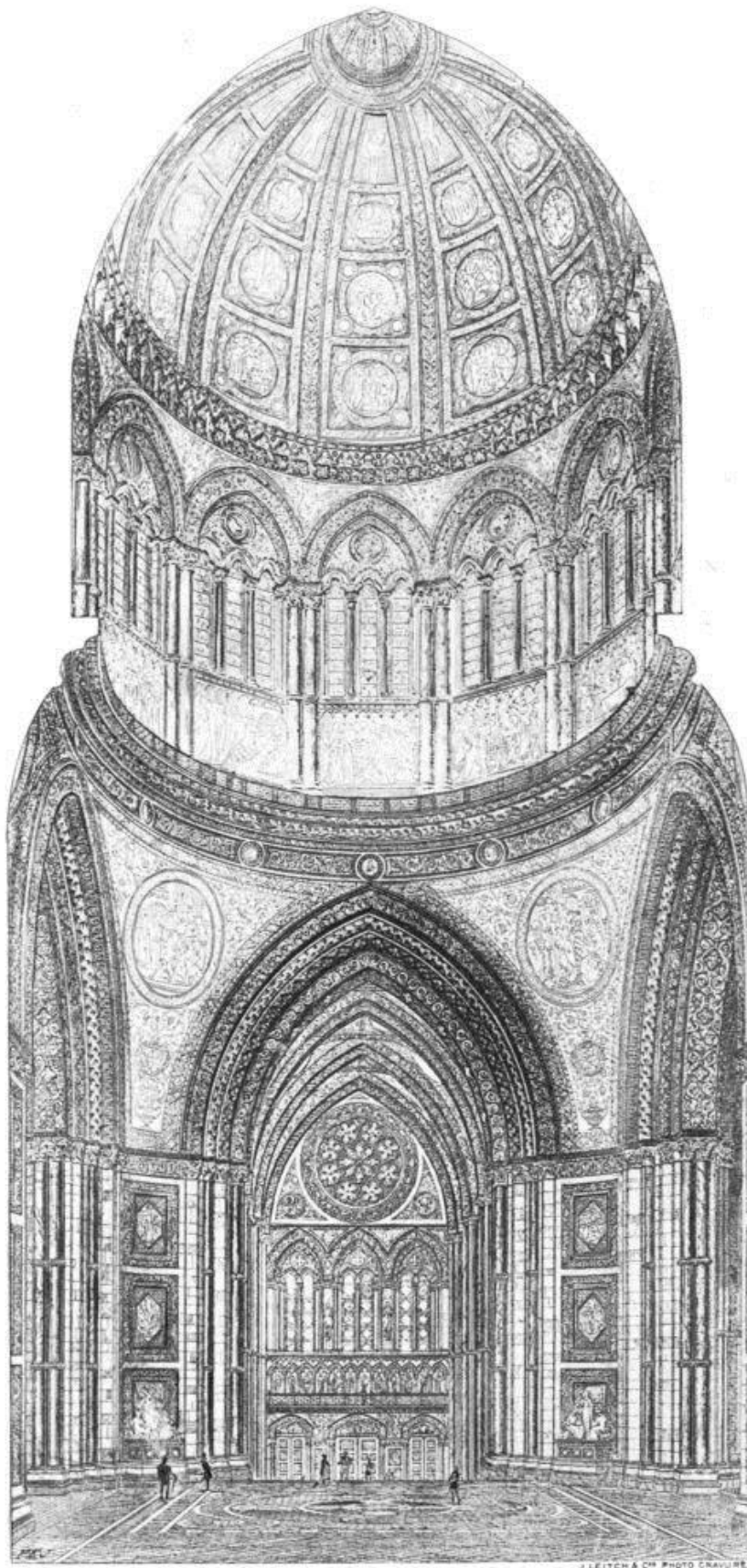
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)